EL DIARIO

La Paz, Domingo 21 de Marzo de 1954.

HACIA UNA CULTURA AMERICANA

por RAFAEL HELIODORO VALLE

HACE trescientos años Antonio de León Pinelo escribió El Paraíso en el Nuevo Mundo, en el que nuestro hemisferio aparece como el lugar en donde estuvo la Tierra Prometida. Desde el día en que Colón llegó a playas americanas surgió en la Historia un nuevo optimismo. El hombre de Occidente tenía a la vista otro Paraíso, en el que el oro resplandecía con más brillo que el de Ofir, la caoba era más preciosa que la madera que buscaban para el templo de Salomón, y había monstruos más sorprendentes que el unicornio y la ballena de Jonás.

Los conquistadores no solamente codiciaban oro y perlas. América les seducía como un vasto campo para hacer hermosas tareas, para dominar a la naturaleza, para hacer nuevo arte y nuevo amor. Ni Cortés ni Pizarro ni Balboa eran arqueólogos; pero tenían sensibilidad europea, que vibraba al ponerse en contacto con otras formas de vida, otras preocupaciones y otros problemas. Sobre todo, Cortés, cuyo gusto de gran señor le permitió admirar las joyas de arte de los aztecas, dándolas a conocer en España por vez primera. Las tierras se ensanchaban al paso de sus caballos y parecía que el orbe ya no tenía confines. Todo era más allá, "plus ultra", y en el agua y en el aire iban apareciendo seres desconocidos, voces diversas. El primer poeta de América, cuyo nombre conocemos, es Cristóbal Colón; y basta leer sus cartas y su diario de navegante para convencerse de que en su alma había amanecido una luz extraordinaria.

Fueron llegando otros pueblos al paraíso encontrado. Gentes que tenían abuelos que eran semidioses de mitologías confusas: normandos y celtas, fenicios y griegos, hombres que hablaban latín y que en las guerras de Flandes y de Italia aprendieron canciones medievales, de poetas anónimos, o sabían repetir las formas de la escultura y de la arquitectura en que el barroco y el gótico daban paso a las emociones del hombre frente al misterio, el más allá... América, entrevista en sueños por los profetas y los filósofos, era ya una realidad visible para los geógrafos, los buscadores del Vellocino de Oro, los que disipaban la tristeza y la melancolía con la magia del canto.



Frente a las frutas y las flores que los artistas precolombinos reprodujeron en cerámicas y códices, el nuevo hombre americano —con las palabras de Cristo y la voluntad de hacer un mundo diferente— fué elaborando otro estilo. Nació el arte mestizo, del cual hay expresiones claras, desde Méjico hasta el Perú. Con las maderas, las piedras, los metales y las fibras que aparecían en abundancia, la imaginación humana hizo nacer otras figuras y colores. Las artes de los aborígenes interrumpieron su marcha; y bajo la dirección de los maestros españoles emplearon las materias primas que aun no se agotan en este hemisferio. Muchos de los esquemas que se sabían de memoria y muchas de sus antiguas técnicas iban reapareciendo disimuladamente entre las columnas y los altares cristianos, en las cruces al aire libre o entre la hojarasca de oro de los retablos. Como las mariposas que se esconden cuando llega el invierno, para reaparecer en la primera suavidad de la primavera, así regresó, tímidamente, el genio de los artistas vencidos, y volvió a refugiarse entre las páginas de los escritores y las viñetas de los libros, para renacer más tarde en la pintura mural, la escultura y varias de las artes industriales. Se mantuvo intocable en las telas del Perú, Guatemala y México y en algunas joyas de plata, laca y cerámica. Se instaló a sus anchas en las leyendas que son como relicarios del llanto amoroso y en los cantos que al son de la guitarra, en las noches colmadas de lejanía entonan los peregrinos que van caminando, como ciegos, en busca de las estrellas.

Así surgieron palacios y catedrales, puentes y fortalezas, muebles y grabados, los rostros de Cristo y de los Doce Apóstoles, los ángeles y los paisajes de América; todo eso que es motivo de admiración para los investigadores estéticos; todo lo que las danzas afroamericanas y criollas aprendieron de las palmeras y del mar. En el siglo XX los viajeros ilustrados dijeron en sus libros lo que más les había encantado al pasar por la América Española; y como ya la litografía figuraba entre las artes plásticas, gracias a ella tenemos libros maravillosamente exornados por los cazadores de sorpresas en el Paraíso redescubierto. Flora Tristán y John Lloyd Stephens, George Ephraim Squier y Frederick Catherwood —sólo éstos citaré— serían completados por el alemán Rugendas, al mejicano Velasco y el peruano Pancho Fierro. En los museos de nuestras grandes capitales se ostentan los mejores frutos de sus revelaciones. La arqueología contribuyó a ese renacimiento. En todo este siglo, una muchedumbre de jóvenes espíritus ha recorrido la Europa bella, las islas mediterráneas y las ruinas que entre los bosques andinos y en las penínsulas ricas siguen atormentando a los que buscan novedades para mostrarlas al hombre moderno. Los hallazgos de Alfonso Caso en Monte Albán y de Julio C. Tello en el Perú y las exploraciones organizadas por maestros de la Americanística —norteamericanos, alemanes y franceses— nos han permitido encontrar algo más en las profundidades de nuestro ser histórico. Poco a poco nuestra América se va enamorando de sí misma. Orgullosa de sus antepasados de Occidente y de la América precolombina, revalora viejas sabidurías y se empeña en darse una nueva expresión. Aquellas semillas no perecerán, apesar de las amenazas diarias que nuestra civilización recibe de parte de los agoreros que hablan de una nueva era. El arte gótico vino de España en la mente de los frailes evangelizadores y murió en el Valle de México, acaso en los templados de Huejotzingo y Cholula. Pero de la combinación de los estilos y de las palabras que trajeron los dominadores del siglo XVI iban naciendo otros mensajes del hombre que ama la belleza y hace poesía. No negamos nuestras fuentes estéticas tradicionales, pero seguimos acechando en piedras y melodías a una América en el acto terrible de crear. El experimento es largo, pero nada significan cuatro siglos de influencias occidental cuando se exige a nuestra América la madurez que el arte grecorromano y la Edad Media dieron a la Europa renacentista. La cultura es el fruto de una gran paciencia. Se ha dicho, frente al tesoro arqueológico de Méjico (un tesoro que se extiende hasta Copán en Honduras y las ciudades mayas de Guatemala) que Mesoamérica tiene diecisiete siglos de historia documentada; pero todavía estamos haciendo ensayos para entrar definitivamente en el ciclo de la transformación creadora.

Juan Papini, declaró, hace poco tiempo, que América no había dado algo nuevo al mundo de la cultura. Olvidó que su Italia del siglo XV pudo culminar en grandeza artística después de que sus naves habían entrado triunfalmente en todos los recodos del Mediterráneo y señalado con sus proas la ruta de un Imperio en que el poderío político y militar preparó el goce de las excelencias del arte y el usufructo de los genios trabajadores. Papini olvidó algo más: que nuestra América ha dado al mundo occidental una riqueza que nos es común: la que procede de la flora y la fauna primitivas, especialmente el pavo y la patata, el maíz y numerosos frutos y plantas medicinales que han enriquecido la civilización. Nuestra América —que, como dijo el poeta, "aun reza a Jesucristo y aun habla en español"— en ciento treinta años de vida emancipada, todavía lucha por organizar su paz y ser dueña de lo que le dejaron sus abuelos y dar pan y techo al mayor número de sus hijos para que puedan amarla y servirla dignamente. Hemos sufrido —sin excepciones— caídas crueles, gobiernos de violencia y de incompetencia, ataques y humillaciones de países más fuertes que los nuestros, odios y guerras entre nosotros mismos. Poco a poco vamos buscando formas de expresión jurídica, política, social y económica, que concuerden con nuestra realidad. Queremos ser una gran familia que viva en paz, que defienda su patrimonio histórico en lo que tiene de constructivo y olvide las antipatías y se dé cuenta de que este hemisferio tiene todo lo que puede necesitar para construir su felicidad y añadir un nuevo eslabón a la cadena gloriosa de la cultura. Hay síntomas alentadores que nos hacen confiar en que encontraremos la ruta de nuestro gran destino. Podemos ofrecer testimonios de nuestra capacidad creadora, no sólo en el arte, sino también en la ciencia. Hemos producido hombres que han demostrado que lo que la ciencia necesita para progresar entre nosotros son las posibilidades que tiene el investigador en los Estados Unidos para arrancar en el laboratorio secretos de dicha humana. Nuestro individualismo nos ha perjudicado en extremo. No tenemos, como los Estados Unidos, ciertas virtudes que explican su crecimiento prodigioso: el don de servir a la comunidad, la tolerancia, la disciplina que impone el orden, el heroísmo en la acción diaria. Nos asombran a todos los problemas, porque nuestra curiosidad es insaciable. Necesitamos dominar especialidades, orientar decididamente la vocación, no confiarnos a la improvisación. No vivimos de prisa, no somos puntuales; preferimos las licencias del ocio, que acaso es el buen aliado de la creación poética y el sutil consejero de la obra de arte. Sin embargo, nos vamos dando cuenta de esos errores; y hay ya un buen número de jóvenes que han hecho estudios en países más adelantados y han aprendido a amar lo nuestro con devoción filial y van regresando a sus patrias para transformar el ambiente y señorearlo con la técnica.

¿Qué es lo que el mundo está esperando de la América Española, en lo cultural? La pregunta es complicada. ¿Es que no somos parte del mundo? Sería difícil contestar sin que se hiciera un severo examen de nuestra realidad. ¿Contamos con el material humano que se requiere para aportar algo nuevo? ¿Hemos aprovechado bien la influencia de las culturas que hace cuatro siglos chocaron en América y le dieron otro rumbo a su vida?

Acaso podrían esbozarse algunas respuestas o sugestiones ante la interrogación inquietante:

1. América Española tiene grandes enemigos naturales que se oponen a su progreso: grandes costas, de difícil acceso; grandes territorios despoblados y selvas impenetrables; enfermedades endémicas, que son los más despiadados destructores del habitante; climas suaves y frutas salvajes o abundantes y baratas que permiten la supervivencia, sin trabajar, en algunas zonas; falta de vías de comunicación en los países montañosos, que durante muchos años no podrá resolver del todo la aviación; y, lo que es peor, miseria y analfabetismo. En algunas comarcas abundan las maderas preciosas y el hombre no ha aprendido aún a utilizarlas para construir su vivienda; en otras abunda el agua y no hay irrigación, ni la agricultura dispone de posibilidades para desarrollarse y en otras hay ausencia total de agua.

2. América Española tiene pobladores de diferentes orígenes, que no han podido integrar un nuevo tipo humano. Hay ya una población mestiza; pero las masas indígenas (Méjico, Guatemala, Ecuador, Bolivia, Perú) siguen siendo víctimas de la ignorancia y la superstición y hablando numerosos dialectos.

3. Los grupos minoritarios han ofrecido muchos ejemplos de personalidades que han sobresalido en la producción artística del mundo de habla española o han realizado incursiones felices en el área de la ciencia. Todavía la educación pública es privilegio de un sector, en el que la economía está en manos de los señores feudales.

4. La difusión de la obra de arte en la América Española o de la aptitud para la aventura científica, no dispone de los elementos necesarios. Se han ensayado muchos programas de cooperación intelectual, pero ha habido también muchos fracasos. Hay desconocimiento de pueblo a pueblo, a excepción de una inmensa minoría que mantiene alerta su curiosidad. Ese desconocimiento es el mismo que la gran mayoría de los habitantes de los Estados Unidos y los europeos tiene respecto a esa América, excluyendo al que ha convivido y convive con nosotros o a ciertos hombres de estudio que están en el deber de no ignorarnos dentro del campo de su especialidad.

5. Hay que discutir la creencia de que la civilización occidental ha entrado en bancarrota en Europa; y de que, por fortuna, en América se han salvado sus semillas. Lo que nos falta es encontrar nuevos matices que superen a los que Europa nos ha dado. Algunos habitantes de los países más progresistas de América Española se sienten europeos y ven con desdén arrogante a la América a que pertenecen geográfica e históricamente. Esos grupos han sido advenedizos para Europa y descastados para América; pero, afortunadamente, comienza a haber una rectificación de tal actitud, y no pocos se asombran al encontrar en nuestra América ciudades que tienen sello propio y aspectos de progreso que son superiores a muchos de los de Europa.

6. Una nueva cultura no surge con aplicación de fórmulas, como los productos químicos. Muchas de las culturas han nacido en atmósferas de inseguridad y de incomodidad, lo cual es paradójico. ¿La Eugenesia no podría preparar al advenimiento de un hombre de América en el que se fusionaran las excelencias de los pueblos que más han contribuído a la grandeza del hombre? Quizá ella pueda disponer, algún día, de un procedimiento que mezcle la fértil imaginación del hispanoamericano y la disciplina y constancia del americano del norte para que de ahí surja el americano integral, el de "la raza cósmica".

7. Nuestro deber es el de preservar la herencia cultural que hemos recibido y trabajar por el advenimiento de una América que se estime a sí misma, que crea en sí misma y que viva en paz. Una América al amparo de la justicia y de la verdad, trabajando por hacer de la democracia social el único ambiente en que la cultura puede florecer con decoro.



CORELLI y el violín de su tiempo

por ADOLFO SALAZAR

ESTE año que corre se ha conmemorado en todo el orbe musical el tercer centenario del nacimiento de una de sus figuras más preclaras: Arcángelo Corelli, en quien el arte del violín llega a su ápice como técnica, en su agilidad y amplitud de canto, mientras que las formas a las cuales va adscrito ese arte, el Concerto y la Sonata, adquieren, consiguientemente, un período adulto después de sus tanteos de muchos años. Nacido en la aldea italiana de Fusignano, cerca de Rávena, no se han encontrado documentos que acrediten la fecha exacta, pero se desprende de su epitafio en la Basílica romana de Santa María Maggiore que debió ser entre el 12 y el 19 del mes de febrero de 1653. Beethoven solía decir que el nombre de Bach ("arroyo") era calumnioso para el gran músico, porque, más que arroyo era un río caudaloso. Los grandes artistas, en quienes se resume todo un largo proceso de desarrollo en su arte, son, en rigor ríos que absorben las linfas de otros genios menores: más originales a veces, más inventivos, pero no tan profundos. Sin Corelli, sin Civaldi, sin Albinoni, sin otros más, Bach no hubiera sido el genio sintético que resume toda la música del período barroco. Corelli pertenece a esta categoría de ríos caudales, cuya corriente se ha formado por una infinidad de aportaciones más modestas en su fuerza impulsiva, pero sin cuyo poder de invención no hubiera llegado a constituirse el arte del violín tal como lo encontró Corelli en un estado que Corelli mismo pudo impulsar hasta darle la altura admirable que llegó a adquirir por su genio: técnica en el juego del violín, en su mecánica manual, en el arte del arco (todo un arte de por sí, que forma un departamento esencial en la expresión violinística), en su capacidad de canto y en la agilidad de sus adornos, "graces", "agrèments" o "abellimenti" que tanto admiraban los aficionados de la época. Todo lo cual se refleja en la calidad intrínseca de la música misma y en lo que es su logro último: en su forma.

El arte del violín no era viejo todavía en Europa, pero en la época de Corelli no se había desarrollado por igual ne Italia, en Francia o en Alemania: piénsese que todavía en los años de Leopoldo Mózart, el padre de Wolfgang, cuyo método para violín representó durante muchos años el más alto exponente de su técnica, no se había fijado aún de una manera decisiva la posición del instrumento, y Leopoldo consideraba lícito que el instrumentista lo apoyase contra su pecho mientras, que el propio Tartini consideraba posible que se apoyase el mentón o barbilla en el lado derecho del cordal, y no en el izquierdo como se hace normalmente. El arco tardó mucho en adquirir su hechura decisiva como tamaño, tensión regulable y equilibrio de su peso. Por sus reducidas dimensiones y su imperfección como factura se hacía tan difícil cantar en el violín melodías amplias, que, solamente Govanni Battista Somis (1676-1763), discípulo de Corelli fué capaz de mantener el valor de una redonda en un solo golpe de arco. "La tenue dé une ronde", como escribía admirativamente de Somis un escritor francés, Hubert le Blanc; límite, decía, donde todos los demás violinistas fracasan. El arco no adquirió su forma decisiva hasta el factor francés Tourte, entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. Es pintoresco que mientras en italiano y en español se le designa con un sustantivo positivo, "arco", los franceses le denominan "archet", "arquillo" y en la época en cuestión todavía se abreviaba su denominación en "archelet". La construcción del arco hacía más susceptible al juego del violín los valores rápidos y "stacatti", lo ornamentación mejor que el estilo cantante, a lo que contribuía la idea desgraciada, todavía en vigor en tiempo de Corelli, de que había que comenzar cada compás con el talón tirando del arco. Corelli mismo no pudo desprenderse de la idea de que el virtuosismo consistía en el juego rápido y brillante, de manera que un simple "adagio", cuya melodía se escribiese en negras tenía que ejecutarse mediante la técnica llamada de "disminuciones", o sea de rellenar el valor de la negra con una cantidad de valores rápidos, escalitas, grupetti, etc. Las ediciones de Corelli con fines didácticos imprimían el texto del tiempo lento tal como era, y, encima, tal como lo ejecutaba el propio Corelli con sus "abellimenti". Era, sobre todo, una cuestión de gusto y de estilo.

A eso se añadían los prejuicios, según los cuales el arte del violín era tanto más plausible cuanto que el ejecutante no utilizase los registros extremos, ni muy agudos ni muy graves y, por lo menos en Corelli, se ve que, en sus ediciones originales, evita llegar a los sonidos graves de la cuarta cuerda, como no fuese en acordes o cuerdas dobles. Se estimaba que cuantas menos cuerdas necesitase emplear en su juego el violinista más hábil era, y es sabido que las dos cuerdas centrales del violín son las más pobres como timbre. Ciertos recursos técnicos como los pizzicatti, el ponticello, los trémolos, el glissando y el vibrato estaban ya empleados desde los tiempos de Monteverde, pero se consideraba que eran solamente propios para la música dramática, o de escena, y que un violinista "de cámara" se deshonraba apelando a tales procedimientos.

El violín, durante muchos años, llevaba la tara de su nacimiento plebeyo. Había nacido para sustituir a las violas en las danzas, porque las violas eran de sonoridad débil y en las danzas se necesitaba un instrumento del mismo género, pero pequeño y penetrante de sonido, capaz de gran volubilidad de juego, a fin de poder variar ornamentalmente el son de las danzas, la "sonata" de las danzas, lo cual era un alivio necesitado para sus incesantes repeticiones. Solamente muy avanzado el siglo XVI, hacia 1580, comienza a hacerse independiente la música para el violín que conserva, en su especie, ese título de "sonata", la melodía o "il suono" de las danzas, cuyo conjunto organizado compone la suite o serie de danzas, hayan de bailarse o no, música para ser escuchada ahora: "sounare" es el arte del "sounatore del violino" y su música se llamará, de consiguiente una "sonata", mientras que se dice "il tocco" en los instrumento de teclado y de ahí que su música específica se denomine como "toccata". Y no hay que decir que la música de canto que no es una villanella o un aria de ópera se denominará correlativamente como "cantata". Los tres géneros de la música de sala, de cámara, que van a ser la gloria del período barroco.

Una danza, de origen hispánico, que se ve anotada en el famoso tratado de Francisco Salinas, en pleno siglo XVI, fué la que se denominaba "la folia", aludiendo tal vez a una rapidez de movimientos en el baile que pudieron alterarse más tarde en su agógica, como otras danzas españolas en la suite francesa. La sonata de la folia se hizo popular por toda Europa, pero sobre todo se mostró muy adecuada para que los virtuosos del violín ejercitasen sobre sus variaciones ornamentales su agilidad en el juego rápido y brillante. "La folia" que Corelli hace entrar al final de las sonatas que componen su obra quinta ha alcanzado la inmortalidad, en ese momento, en realidad llega a su cumbre el arte de ese músico y el arte del violín, tras de un largo período de elaboración que resume la obra entera de Giovan Battista, Vitale de Giova Battista Bassani el maestro de Corelli (bien que fuese cuatro años más joven que él) y Giuseppe Torelli.

Los nombres de los violinistas de alto virtuosismo que preparan el camino de Corelli como compositores de concerti y de sonatas son legión en Italia: Marini, Quagliati, Grandi, Massimiliano Neri, Salomón Rossi, Tarquinio Merula, Uccellini, Fontana, Motn Albano, Zanetti, Buononcini... Notemos el título de una larga serie de composiciones de Biaggio Marini, apenas nacido en el siglo XVII, que titula como "Affetti musicali". Es el reconocimiento de la capacidad de expresión que tiene "ya" el arte del violín, que "ya" se atreve a mostrarse "a solo", es decir, sin acompañamiento alguno, desde las sonatas del Gubbio (el jorobado, de difícil identificación), tipo de música que alcanzaría su ápice en las sonatas y suites de Juan Sebastián Bach.



JUVENCIO VALLE

ESTABLECIMIENTO DE LA MARAVILLA

¿Y aquel anillo que es como un hilo de agua
escurriéndose por los débiles alambrados celestes
y que simula lámparas de olorosa vislumbre
o finas siemprevivas que se mantienen suspensas
cual arañas descolgadas desde el otro mundo?

¿Aquellas largas sílabas movidas desde que nacen
en calidad de pequeño huevo abandonado
y que insinúan como un alfiler su pie agudo
o que hacen desbordar su vaso de olas y encajes
en lágrimas de alcohol o blancas hormigas?

¿Aquellas torres levantadas sin voluntad y sin ánimo
sobre un enorme anfiteatro de tierra resumida;
aquel índice augusto perdido entre los dedos
de las estrellas vegetales que el aire alimenta?

¿Y esos cuerpos de piedra mineral, creciendo arriba
entre los vapores horizontales de los pinos,
poniendo en cada andarivel su pie de menta,
su seca sombra de cristal o su cruz de vidrio frío
mientras los ríos terrestres afilan su caballo?

¿Y ese temblor de resonante superficie
distendido en ondas y marfiles cada día,
con sus sombreros desmedidos como flores
y sus elevados océanos sobre los aires repentinos?

La alta mano de Dios reparte frutos dulces:
estrellas que se deshilachan aromáticas,
girasoles que van desde Oriente a Poniente,
en franjas naturales o en surcos desprendidos
buscando el remache final alrededor de sus huesos.

La alta mano de Dios empuña bastones ligeros,
ganchos de pura luz, correajes soberbios,
y esta santa madera que reverdece en el aire;
florece como el ladrillo en el muro glorioso,
desbordada en los anchos cimientos transparentes
desde donde se empinan las dulces catedrales
y hacen su solitaria parición de esmeraldas.

Y cómo adquieren señorío de frutos metálicos
aquellas primorosas cosechas del paraíso,
los canales terrestres y los lisos tambores del cielo;
cómo obtienen presencia de limbo ilimitado
los vivos instrumentos de la materia en armas,
allí donde los aires abren su fondo de caja madura
y acallan con miel final a sus sorprendidos habitantes

¡Ay del gran transparente, el requerido por las abejas
el levantado entre los olivos y a nivel por el agua;
ay, cuando su pie logra tocar tierra favorable
y se sabe ya el invencible capitán de oto mundo!

ANTONIO MACHADO

por LUIS CERNUDA

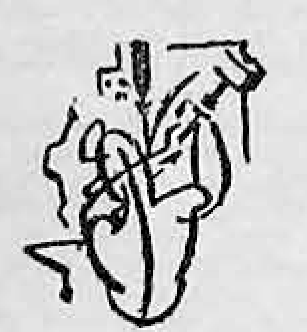
DARIO, en aquellos versos que dedicó a Machado y figuran al frente de casi todas las ediciones de las poesías de éste, con un acierto inconsciente, habla del poeta español como de alguien ido, desaparecido o muerto. Los que conocieron a Machado en vida no han de extrañarse del tono póstumo que adopta aquel elogio. Machado era un hombre borroso y medio en sombra, a quien el cuerpo, por no decir la vida, parecía estorbarle. Su voz sonaba como si no viniese desde una boca mortal, sino desde lejos, incorpórea y por el aire, al través de esos paisajes vagos y melancólicos que son el pretexto de su poesía, diciendo entrecortadamente los versos que tantos conocen y admiran. Más que muerto, Machado parece haber regresado a no sabemos qué patria suya real que siempre estuvo añorando, mientras torpe y desmañado se arrinconaba contra la vida.

Por eso la vida no pudo acaso enseñarle mucho, y de ahí esa interrupción brusca, ese descenso súbito en su obra, al trasponer los últimos años de la juventud, una vez agotado el fuego primero que con él había nacido, y que él, en su abandono, no se cuidó de alimentar. Diversos motivos pudieran aducirse para explicar dicho acabamiento, aunque dada la índole misteriosa de la función creativa no podamos decidirnos por ninguno.

Estaba Machado en situación desfavorable con respecto a los poetas de la generación siguiente, porque nadie puede pretender interesar a los demás si él primeramente no siente interés hacia sí mismo, hacia lo mejor que la naturaleza o el destino puso en él mismo. Cuando dicha generación comenzó a surgir en la vida española, Machado, fantasmal como nunca, no se cuidaba de nada ni de nadie, mientras que Juan Ramón Jiménez estaba en una de las fases mejores de su producción, con su curiosidad y su inteligencia bien despiertas ante la vida, y con un interés que podía pensarse sincero, alentó en diversas ocasiones, ya de palabra, ya por escrito, a tal o cual poeta que entonces aparecía. De ahí que se haya unido más esa generación con Juan Ramón Jiménez que con Machado.

Pero la influencia de Machado, leído y amado por estos poetas en años tempranos, no deja de ser considerable a su manera más considerable de lo que él mismo pudo suponer al escribir en 1931 aquellas líneas de introducción a su poesía, para la antología compilada por Diego: "Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino sobre todo por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva". Tras de estas líneas, en las cuales asoma quizá el despecho de un escritor que, no obstante su profesión de solitario, se estima abandonado, es difícil dudar del desacuerdo entre Machado y aquella generación entonces nueva.

Hay en efecto en ella, al menos durante los años inmediatos a sus primeras publicaciones, una afición desmedida hacia las cualidades retóricas del verso. Este es uno de los sentidos menos equivocados en que puede tomarse aquella equívoca frase de "poesía pura", que por esos días nos tradujeron del francés, para no aludir a la "deshumanización del arte", elaborada por Ortega y Gasset, y una de cuyas conclusiones le llevaba a decir que "la poesía consiste en dar gato por liebre", con una incomprensión todavía menos chocante que la falta de gusto. Todo ello había de desagradar a un hombre tan amigo de la naturalidad y la sobriedad como era Machado y hacerle antipático el intento momentáneo de aquellos poetas, que hoy, desvanecido el alboroto de los comentadores, vemos claro: el intento de una poesía en la cual la dicción, más que la expresión, informara el verso.



A favor de los jóvenes poetas estaba una de las virtudes más sobresalientes de la lírica española: el volumen, la densidad que la palabra le presta, como si en vez de ser ésta sonido impalpable fuese materia sólida. No en vano el romance, forjaba a golpes de octosilabo, con sus superficies lisas y poderosas, es el metro más castizo de nuestra poesía. Seducida por lo belleza misma de la palabra, nuestra lírica ha llegado a ser en ciertas épocas riquísima materia sin espíritu alguno. Mas por mucha embriaguez que la palabra produzca, como el objeto del lenguaje no es sólo hablar por hablar, sino hablar para decir algo, de ahí la necesidad de refrenar esa tendencia de nuestra lírica, reduciendo la dicción a lo que debe ser instrumento bastante de una revelación espiritual. Como esta otra dirección no es menos tradicional entre nosotros que la anterior, y de Jorge Manrique a Bécquer podemos conocer motivos razonables para su malhumorado ataque contra los epígonos de Góngora.

Ahora, ¿es siempre Machado un poeta espiritual? O para decirlo con sus propias palabras, ¿un poeta esencial y temporal? No deben olvidarse sus repetidos intentos en aquella otra dirección contraria: hacia esa poética intemporal y de circunstancias, que con magnífico esplendor representa el autor de la **Fábula de Polifemo y Galatea**, y que los jóvenes literatos a quienes Machado censura, adoptan en sus comienzos con ardor de neófitos. Pero ahí los aciertos de Machado son menos evidentes, y sus sonetos, entre otros ejemplos que pudieran aducirse son prueba de ello. Precisamente esta es la dirección que ha de cultivar con más frecuencia a partir de **Nuevas Canciones**, donde no obstante la aparición en su poesía de algunas nuevas cualidades o el mayor desarrollo de otras anteriormente poseídas, la expresión flaquea a veces desaparece, reduciendo también sus versos a un mero ejercicio retórico. Baste con subrayar cómo lo que Machado censura en los poetas de la generación siguiente, él mismo la ha intentado, antes o casi al mismo tiempo que aparecían las primeras obras de aquellos.

De otra parte, la canción de leve aliento, ligeramente coloreada y prolongada más allá de los mismos versos con un eco de melancólica sugerencia, tan típica de Machado, ¿no pasa de él a algunos de estos poetas a quienes expresamente aparta de sí? A pesar de sus propias palabras en contrario, podemos ver que Machado influyó, de un modo no por difuso menos cierto, sobre la generación siguiente. Aceptar y reconocer esa influencia no supone, claro está, aceptar las opiniones del mismo Machado sobre la poesía, como la línea común de pensamiento con los poetas de dicha generación. Las opiniones estéticas de Machado, como sus escritos "De un Cancionero Apócrifo" y "Juan de Mairena" nos han revelado, parece en repetidas ocasiones, no sólo más interesantes y originales con respecto a los de la siguiente. Cierto que Machado, alguna vez, afirma cosas tan equívocas como ésta: "Siempre que advirtáis un tono seguro en mis palabras, pensad que os estoy enseñando algo que creo haber aprendido del pueblo".

¿Por qué esa innecesaria adulación al pueblo? ¿Es que un país como el nuestro, donde lo popular predomina, desgraciadamente, en casi todos los órdenes de la vida, no ha tenido otro mejor criterio estético sino el dictado por el pueblo? Ese elemento popular irreflexivo, que se filtra en la ideología del escritor, matizando, si no orientando su obra consciente, aunque alguna vez llegue a ser fuente principal de inspiración, cuando el temperamento del poeta está previamente condicionado por y para lo popular, ¿no es otras muchas un obstáculo a su desenvolvimiento efectivo?

En parte, este es el caso de Machado. Cierto, del cantar, de la lírica andaluza anónima, brota esa vena suya, grave y honda, que muchos equivocadamente atribuyen a influencias castellanas sobre el poeta (y del cantar andaluz proceden los epigramas líricos de gracia semioriental, tan característicos de Machado); pero eso se opone y mata, dentro de él, aquella otra vena de poesía espiritual, a que antes aludíamos, y que tan suya es también, aunque, como los hijos caricaturizan a veces las virtudes que heredan de los padres, la sobriedad de ciertos poetas medievales nuestros, y del siglo XVI, sea taciturnidad en Machado, y la pasión, ahora agotada, sea decepción y soledad.

Estamos ya a suficiente distancia de 1898 para que podamos apreciar quiénes, entre los poetas de aquella generación, han realizado en su obra las dos condiciones esenciales que al artista deben exigirse: visión trascendental de la vida y expresión artística de esa visión. Ambas condiciones se dan en la poesía de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, que enlazan su obra con la de Bécquer y Rosalía de Castro, quedando Unamuno más dentro del siglo XIX, mientras los otros dos se adelantan por el siglo actual. Dentro de la obra poética de Unamuno, además, siendo como su obra en prosa extremadamente desigual, sólo ofrece interés un grupo de poemas. Verdad es que en ese grupo de poemas halla nuestra poesía moderna su expresión más alta.

Otras influencias actúan también sobre Machado, entre ellas una bien visible y que nadie ha reconocido: la de Campoamor. Ese lirismo irónico y sentencioso, un tanto a lo maestro Ciruela, que surge en Machado cuando ya su poesía va declinando, ¿no es el mismo que las Doloras y Humoradas? Porque acaso nuestra poesía no estaba tan muerta durante la segunda mitad del siglo pasado como algunos pretenden. Había entonces en ella elementos suficientes para vivir por sí y transmitir vida a sus descendientes. ¿Era tan necesario que alguien fuese este alguien el propio Darío, viniese a aleccionarnos en poesía tras de haber aprendido él previamente la lección en lo más efímero que ofrecía la literatura francesa del tiempo? De ser así, cosa que yo no creo, preciso es reconocer que la influencia francesa, como siempre en nuestra literatura, ha producido mezquinos resultados.

Es curioso que sin excepción se venga considerando al modernismo como un movimiento renovador de nuestra lírica, cuando existen motivos para sospechar lo contrario. No es esta ocasión propia para hablar de ese tema, ni tampoco para examinar si la figura principal del modernismo, o sea Rubén Darío, en sus virtudes y en sus defectos, tiene puntos de contacto con la lírica española. No creo que un poeta español, por equivocado que fuera su concepto de la poesía, pudiera escribir líneas parecidas a éstas que Darío escribió y publicó en cierto artículo: "En verdad vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa". La relación que existe entre España y esta América que habla español es lo bastante honda y fatal para que no necesite subrayarse con la supuesta asimilación nuestra del modernismo, que en realidad tal vez sea tan poco americano como español.

Ni a Unamuno, ni a Machado puede relacionárseles con el modernismo. Todos hemos visto a Juan Ramón Jiménez, el único de los tres a quien el modernismo alcanza en parte, despojarse en años sucesivos de aquellas galas demasiado llamativas. El modernismo entorpeció la vida de la poesía española durante más de una generación, y los escritores que en años sucesivos a 1914 invadieron la escena y el periódico, para caer después en el olvido fueron único fruto directo del modernismo entre nosotros.

Aun no siendo Machado un poeta modernista, presenta marcadamente, sin embargo, el carácter de un poeta de la época modernista. Hay en sus versos con frecuencia una vaguedad, y a veces una inconsistencia, muy típicos del lirismo de aquel tiempo. El caso es tanto más curioso cuanto que Machado, como hemos visto, es un poeta muy sobrio, y la sobriedad parece que debía siempre acusar limpiamente sus rasgos escuetos, aunque no ocurre así. Su expresión y su pensamiento poético, identificados hasta formar una unidad, como en todo verdadero poeta, son a veces igualmente vagos, y sólo podemos divisarlos al través del vaho nebulinoso que los empaña. Su mismo artificio retórico, tan simple, va teñido de grisura crepuscular; sus imágenes, sus adjetivos mismos, cosa inaudita en la poesía española, son sordos y apagados, y hay momentos durante la lectura en que debemos pararnos, tratando de hallar el camino, como el viajero a quien la niebla sorprende y descarría.

Su poesía fragmentaria, como la de Juan Ramón Jiménez y como también es, por lo general, la poesía impresionista de fin de siglo. Era una época que había perdido el sentido de la composición; no hay un orden, un esqueleto, bajo muchas de aquellas obras. Juan Ramón Jiménez, a partir de la segunda etapa de su producción, pretende compensar dicha falla de su lirismo gnómico a fuerza de intensidad. Naturalmente que las proporciones no tienen siempre importancia para estimar el valor de una obra de arte: los epigramas de la Antología Griega, en su exquisita concentración, pueden equivaler a las más largas composiciones poéticas. Pero en este caso concreto que examinamos, ¿no hay una imperfección en el carácter fragmentario de nuestro lirismo de fin de siglo?

Recuérdense una de las pocas veces que intenta Machado escribir un poema de ciertas dimensiones, como La Tierra de Alvargonzález; allí, es indudable, falta algo esencial, y no sólo el lector, sino el poeta mismo, acaba perdiéndose en una confusión de la cual apenas si sobresale tal o cual escena aislada. Y eso que machado escogió, para este intento suyo de mayor amplitud lírica que la de sus habituales momentos impresionistas el maestro del romance, que ya por sí es apto e incita a la fluencia discursiva.

Mas en esos breves momentos, qué encanto y qué perfección. Machado, como poeta, nace entero y completo en sus primeros versos, y probablemente en esos primeros versos tenemos la imagen más pura de su lirismo: esas iluminaciones súbitas de su poesía sobre un fondo agreste, en las cuales no puede distinguirse claramente si es el espíritu quien despierta el silencio de la naturaleza o la naturaleza quien despierta el sueño del espíritu. Ahí hasta sus defectos mismos sirven a Machado, y lo vago y lo fragmentario pueden expresar un afán sin límites, como el pecho humano en un suspiro. Y eso, aunque no equivalga en el arte nítido de Jorge Manrique, que para Machado era constante ejemplo de una admiración en él raramente otorgada y expresada, no por ello deja de ser una de las adquisiciones más preciosas de nuestra poe[sía]...

ALFONSO REYES
EL BUEN SENTIDO Y SU SENTIDO

NO hablan exactamente de la misma cosa Descartes y Bergson cuando se refiere al buen sentido. Aquél comienza su **Discurso del Método** con la célebre palabra, levemente irónica: "El buen sentido es la cosa mejor compartida que haya en el mundo". Todos piensan poseerlo, y nadie cree necesitar más del que ya posee. Acaso no se engañen. Lo que pasa es que unos lo aplican bien y otros mal.

Pronto nos percatamos de que Descartes está hablando de la "luz natural". Aquella que, rectamente dirigida, permite al esclavo Menón, muchacho sin cultura, sometido por Sócrates a un interrogatorio metódico, entender la propiedad geométrica de las figuras. Más aún: sacarlas de sí mismo, como si las conociera de toda eternidad, aun sin darse cuenta. En lo cual no deja de haber una sutilísima petición de principio, pues la ciencia matemática pudiera hasta definirse, y no sólo caracterizarse, como aquel sistema de generalizaciones que opera sobre ese campo especial en que nosotros mismos creamos los supuestos; por lo cual ella nos revela claramente, en una temperatura límite, las condiciones ideales de la educación rigurosa y de la generalización legítima.

Bergson, en su no muy conocido **Discurso sobre el buen sentido y los estudios clásicos**, pronunciado en 1895 para la distribución de premios del Concurso General, cuando se encontraba a medio camino de su vida y de su construcción filosófica, un año antes de publicar **Materia y Memoria** —discurso que es ya como un ejemplo o muestra diminuta de su doctrina, aplicada y puesta en acción— nos habla también del buen sentido.

Los sentidos —viene a decir— nos sirven para orientarnos individualmente en el espacio. No están dirigidos hacia la ciencia, sino hacia la vida. Pero no sólo vivimos en un medio físico, sino también en un medio social. Aquí del buen sentido, sentido también, aunque no montado para relacionarnos con las cosas, sino con las personas. El buen sentido es a la vida práctica lo que el genio al arte o a la ciencia. Consiste en una disposición activa de la inteligencia, pero también en una desconfianza particular de la inteligencia, con respecto a sí misma. Se refiere menos a una ciencia superficialmente enciclopédica que a una ignorancia consciente de sí misma, y acompañada del decidido empeño de aprender. Del instinto tiene la rapidez y la espontaneidad en las decisiones, pero lo supera en la variedad de sus medios y elasticidad de sus recursos, pues está hecho precisamente para preservarnos contra todo automatismo intelectual. De la ciencia tiene el anhelo y la obstinación por conocer los hechos, pero no mira a la verdad universal, sino a la verdad presente e inmediata, y no pretende tener razón de una vez por todas, sino comenzar siempre de nueva cuenta a tener razón: en vez del fruto ya conquistado, desprendido del árbol, residuo del trabajo mental, es este trabajo mismo. Además, la ciencia debe contar con todo, en tanto que el buen sentido escoge; deja caer lo indiferente y, al desarrollar sus principios, se detiene allí donde una lógica demasiado brutal lastimaría la delicadeza de las realidades, su movilidad, su vida misma. Es más que el instinto y menos que la ciencia: pliegue del espíritu, declive de la atención, y acaso la atención misma apuntada sobre la vida. Brota allí donde la acción y el pensamiento hallan su fuente común, anterior a la gradual diferenciación entre la inteligencia y la voluntad. Hace razonable la acción y hace práctico el pensamiento. En materia especulativa, procede por un estímulo a la voluntad; en materia práctica, por un recurso a la razón. Facultad primitiva de orientación, siendo por excelencia un instrumento del progreso social, sólo halla su virtud, su fuerza, en el principio mismo de la vida social, o sea en el espíritu de justicia. No se trata de la justicia abstracta, sino de la justicia encarnada en el hombre justo, que sólo teme comprar el bien al precio de un mal mayor, y que es algo como un tacto de la verdad práctica. (Aquí acomodaría aquel matiz de falsedad que hace años descubríamos en la verdad misma, y que hemos llamado la **verdad inoportuna**).

Pero ¿por dónde entra aquí el estudio de los clásicos? Sin duda es la parte más débil de esta nueva homilía de San Basilio sobre las ventajas de leer a los poetas antiguos. Es la aplicación de encargo al tema de la distribución de premios. Aun así, Bergson tiene algo importante que decirnos. Se adelanta a los primeros estudios semánticos de nuestros días, nos pone en guardia contra las coagulaciones de espíritu que son las palabras, y como las lenguas clásicas recortan la continuidad vital de las cosas de un modo distinto al modo como hoy metemos la tijera, halla saludable su ejercicio para ayudarnos a la liberación de la idea, a ver la cosa más allá de la opacidad de la palabra. Y luego ¿hubo jamás un esfuerzo comparable al de los griegos por dar a la palabra toda la fluidez del pensamiento? (¡Por eso nos atrevemos, aunque sea en la conversación, a decir que la lengua de los griegos es una lengua de humo!) Si el buen sentido es la dirección natural del alma, no quiere decir esto que las vicisitudes de la acción y la cultura no perturben incesantemente tal dirección. Por eso la educación hace falta, y más aquella que se inspira en el entusiasmo de las grandes ideas y los grandes actos. Ciertas ciencias tienen la ventaja de rozarse muy de cerca con la vida. El estudio profundo del pasado ayuda así a comprender el presente, siempre que nos guardemos de analogías engañosas y, como dice un contemporáneo, no busquemos en la historia leyes, sino causas.

"Jóvenes alumnos, creedlo: la claridad en las ideas, la firmeza de la atención, la libertad y la moderación del juicio, todo esto forma la envoltura material del buen sentido; pero su alma es la pasión de la justicia". Sin tal estrecho parentesco, sin esta íntima armonía entre el sentimiento de lo real y la facultad de conmoverse profundamente por lo que es justo, no se comprendería siquiera que Francia, tierra por antonomasia del buen sentido, se hubiese visto levantada a lo largo de su historia por el espíritu interno de los grandes entusiasmos y las pasiones generosas. "La tolerancia que ella ha inscrito en sus leyes y que ha enseñado a las naciones le ha sido revelada por una fe ardiente y juvenil; las fórmulas más prudentes, mesuradas y razonables del derecho y de la igualdad, le han subido del corazón a los labios en los momentos de mayor entusiasmo".

LOS ELEMENTOS LITERARIOS

por MARIA ELVIRA BERMUDEZ

EN los objetos, en el ambiente, y aun en las palabras y en las ideas, puede el escritor encontrar una disposición hostil o una cordial acogida. Las cosas quizá carezcan de alma; pero se comportan como si la tuvieran. El ambiente adquiere en ocasiones definida personalidad. Y por lo que a las ideas y palabras concierne, poseen indudablemente una vida propia con frecuencia inasequible para el pobre ser humano.

El escritor optimista considera amigos primeros a la máquina de escribir, a la pluma fuente y a las blancas cuartillas. Sin ellas, Perogrullo no puede dar fe, es incapaz de realizar su labor. Empero, en esos amigos evidentes suele emboscarse cierta ojeriza.

La máquina no tolera indefinidamente el golpeteo inmotivado, y a veces expresa su inconformidad por medio de actos positivos. Escoge el momento menos oportuno, aquel en que el plazo para entregar la colaboración está próximo a expirar, para enredar la cinta, para quebrarse una pieza, o para perder un tornillo, como una más de las damas caprichosas y neurasténicas del mundo moderno. El espaciador es dócil instrumento de su justa revancha y se empeña en no trabajar, dando pie a que las palabras escapen apretadamente unas a continuación de otras, como si compusieran una manifestación política. El timbre se suma a la insurrección y se obstina en permanecer mudo de manera que en el último lugar disponible de la cuartilla, las letras se amontonan formando una mancha desagradable. El acento se retrasa, viene a posarse con insolencia sobre las consonantes y deja a las vocales sin aliento.

Solapados cómplices de la máquina rebelde, el papel carbón y el borrador contribuyen por su parte a mermar el tiempo y a multiplicar los afanes del escritor. El primero se insubordina, rechaza la humilde postura que le corresponde, se coloca hacia arriba y traza signos medievales en el reverso de la cuartilla. El borrador se excede en su misión de "desfacedor de entuertos" y rasga el papel con fiereza inusitada justo cuando era tiempo de empezar una cuartilla nueva.

Resentida quizá porque es menos solicitada que la máquina, la pluma fuente recurre a manejos de femenil despecho para hacerse notar; y precisamente en el instante en que el literato firma de prisa su ensayo o su cuento, deja caer una mancha de lacrimosa tinta o se mantiene desesperadamente vacía en actitud de mudo reproche.

Las cuartillas son las naturales tiranas del escritor, pese al innegable servicio que le prestan. Representan, desde luego, su preocupación más grave. La frecuente frase: "¿Cuántas cuartillas?", pronunciada ante directores y editores, supone ya un sometimiento de parte del que interroga que no será llevadero ni jocoso. En efecto, las cuartillas, engreídas y crueles, se portan de modo extraño: si han sido tres las solicitadas, se desenvuelven de prisa en torno al rodillo de la máquina para dar oportunidad a una cuarta, o a una quinta compañera, de ser tomada en consideración. Por el contrario, cuando son más de cinco las que habrán de hallar empleo, las tres primeras caminan con agónica lentitud dentro del artefacto destinado a escribir, con el fin preconcebido de no ser reemplazadas ni por una cuarta hoja siquiera. En incontables ocasiones, una cuartilla tenaz e impoluta en su mayor parte, se mantiene enrollada a la máquina durante largas horas; su postura no es, empero, la del objeto que espera con prudencia la atención de su dueño; es la pesada actitud del que goza con la contemplación de ajenas deficiencias.

Ante los linotipistas, las hipócritas cuartillas adoptan un aire de grave inconformidad verdaderamente injusto. Suelen decir: "Sí, ya lo sabíamos, somos demasiadas. Será necesario suprimir párrafos enteros..." O, por el contrario, murmuran: "En realidad, ya lo sospechábamos, hace falta una compañera más. Habrá que suplirla con un dibujo". En los dos supuestos (se encogerían de hombros, si los tuvieran) exclaman: "¡Qué se le va a hacer!..."

El ambiente es experto en transformaciones bruscas y en disfraces desconcertantes. En todo caso condiciona la tarea literaria, sin que por ella se digne actuar en forma clara y constante. Aparece a las veces como un amigo sincero, rodeado de una grata quietud y de un silencio alentador. Ofrece un recogimiento suficientemente durable y una comodidad segura. Viene revestido de todos los atributos necesarios para ser calificado de irreprochable; coincide además con la presencia de las cosas imprescindibles para que el literato lleve a feliz término su tarea. Pero se presenta solo, sin la urgente compañía de esa bruja caprichosa llamada "inspiración". No aparenta ver en tal ausencia culpa alguna de su parte. Toma asiento, cruza elocuentes miradas con la máquina de escribir y con las cuartillas, y aguarda con la paciencia de un cartujo que se le aprecie en forma debida. Cualquiera diría, al verlo tan sumiso y callado, que comparte con idéntico fervor la expectación del que escribe.

Pronto, sin embargo, su marcado antagonismo con la "inspiración" se pone de manifiesto. A medida que aquélla se anuncia con pasos menudos, con furtivos roces y con lejanos murmullos, empiezan a marchitarse las galas del ambiente. Se opaca su aureola de quietud y silencio. El recogimiento y la comodidad saltan de sus manos abiertas a los cuatro vientos del cosmos.

La transformación se acelera cuando la bruja caprichosa toma posesión cabal del ambiente. Por múltiples y enormes ventanas, acuden gritos y palabras infantiles repetidas hasta la sandez, estruendos de bocinas, aullidos de sirenas e interminables discusiones de los vecinos. Las peticiones de la familia y los reclamos de los amigos trasponen las puertas cerradas sin reparo alguno. El timbre apremiante del teléfono reclama prolongadas atenciones.

Cuando adopta de nuevo el ambiente su actitud primera, la "inspiración" ha desaparecido. Volverá, seguramente. Sólo que en las altas horas de la noche y del silencio y a entablar reñida lucha contra el sueño y la fatiga.

Suele ser también el desconcierto, un juego del agrado del ambiente. Cuando menos propicio aparece, se dispone a brindar la oportunidad más clara porque, disfrazado con cardillos molestos, con maracas ruidosas y con ropajes incómodos, vienen acompañando a la "inspiración". Inopinadamente se identifica con el trajín de la metrópoli o con las conversaciones vertidas en torno a la mesa de un café. Pero entonces los objetos materiales dejan sentir su ausencia y la dama caprichosa, privada de sus insustituibles colaboradores, parte a su vez.

En el terreno abstracto donde la "inspiración" tiene su génesis, tampoco los elementos literarios demuestran evidente solidaridad hacia el escritor. Los temas revelan voluble temperamento de donjuanes. Su legítimo orgullo radica en conquistar el mayor número de cabezas posible, y en asegurar a cada una de ellas que es la única que ha captado su atención. Conocedores profundos de la fragilidad humana, los temas se detienen levemente en la memoria de las mentes que visitan, para atacar en cambio con muda tenacidad la subconciencia y para agazaparse en sus obscuros recovecos por tiempo indefinido.



CLARO DE LUNA

VINE al mundo una noche convulsiva,
en esta tierra abrupta y desolada.
Siendo niño, el dolor su mano helada
puso sobre mi frente pensativa.

Para mí siempre la ilusión fué esquiva;
mi angustia para el mundo fué ignorada,
Y el ave ensueño, como luz alada,
me hirió una tarde el corazón, furtiva.

Como esta tierra, es un paisaje extraño
la trama de mis sueños sin fortuna,
donde el dolor su nébula acrecienta.

Mi corazón es un gran monte huraño,
bañado por la plata de la luna,
mientras pasa, gimiendo, la tormenta.

AMABLE O'CONNOR D'ARLACH

SREDNI VASHTAR

CUENTO

por

SAKI (H. H. MUNRO)

CONRADIN tenía diez años y, según la opinión del médico, no iba a vivir cinco años más. El médico era suave, ineficaz, y no se lo tomaba en cuenta, pero su opinión estaba respaldada por la señora de Ropp, a quien debía tomarse en cuenta. La señora de Ropp, prima de Conradín, era su tutora, y representaba para él esos tres quintos del mundo que son necesarios, desagradables y reales; los otros dos quintos, en perpetuo antagonismo con los anteriores, estaban concentrados en su imaginación. Conradín suponía que de un día para otro iba a sucumbir a la dominante presión de las cosas necesarias: la enfermedad, las prohibiciones propias de los mimos y el interminable aburrimiento. Su imaginación, estimulada por la soledad, le impedía sucumbir.

La señora de Ropp, ni en los momentos de mayor franqueza, se confesaba que no quería a Conradín, aunque hubiera podido darse cuenta que al contrariarlo "por su bien" cumplía con un deber que no era particularmente penoso. Conradín la odiaba con una desesperada sinceridad, que sabía disimular perfectamente. Las pocas diversiones que inventaba acrecían con la perspectiva de molestar a su tutora. La señora de Ropp estaba excluída del dominio de su imaginación, como un objeto sucio, que no podía tener entrada.

En el triste jardín, vigilado por tantas ventanas listas a entreabrirse para recordarle la obligación de tomar una medicina o para decirle que no hiciera esto o aquello, encontraba poco encanto. Los escasos árboles frutales le estaban celosamente vedados; sin embargo, hubiera sido difícil descubrir un comprador que ofreciera diez pesos por su producción de todo el año. En un rincón, casi completamente escondida por un arbusto, había una casilla de herramientas abandonana. Bajo su techo, Conradín halló un refugio, algo que participaba de los variados aspectos de un cuarto de juguetes y de una catedral. La había poblado de fantasmas familiares, algunos sacados de la historia, otros de su propia imaginación; pero la casilla ostentaba también dos huéspedes de carne y hueso. En un rincón vivía una gallina del Houdán, de áspero plumaje, a la que el chico dedicaba un cariño que casi no tenía otra salida. Más atrás, en la penumbra, había un cajón. Estaba dividido en dos compartimientos, uno de ellos con travesaños de fierro en el frente. Era la morada de un gran hurón de los pantanos; el muchacho de la carnicería se lo había dado clandestinamente, por unas pocas monedas. Conradín tenía mucho miedo de ese animal flexible y de garras afiladas, pero era su más preciado tesoro. Su presencia en la casilla era para Conradín una secreta y terrible felicidad; debía mantenerlo escondido de La Mujer (así denominaba a su prima). Un día, quién sabe cómo, urdió para la bestia un nombre maravilloso, y desde ese momento el hurón de los pantanos fué un dios y una religión.

A la religión condescendía La Mujer una vez por semana, en una iglesia de los alrededores; la acompañaba Conradín. Pero todos los jueves, en el musgoso y obscuro silencio de la casilla de herramientas, el niño oficiaba con místico y elaborado ceremonial ante el cajón de madera, santuario de Sredni Vashtar, el Gran Hurón. Adornaba su altar con flores coloradas y frutas escarlatas, pues era un dios que favorecía el impaciente lado feroz de las cosas (la religión de La Mujer, según Conradín, estaba dirigida en sentido opuesto). En las grandes fiestas, echaba ante el cajón nuez moscada en polvo. Necesitaba robar la nuez moscada: eso daba mayor valor a su ofrenda. Las fiestas eran variables y tenían por objeto celebrar algún acontecimiento pasajero. En ocasión de un agudo dolor de muelas que por tres días padeció la señora de Ropp, Conradín prolongó los festivales durante todo ese tiempo y casi llegó a persuadirse de que Sredni Vashtar era personalmente responsable de ese dolor.

La gallina del Houdán jamás intervino en el culto de Sredni Vashtar. Conradín había decidido que era anabaptista. No pretendía tener el más remoto conocimiento de lo que era un anabaptista, pero tenía una íntima esperanza de que fuera algo no muy respetable. Para Conradín, la señora de Ropp encarnaba la odiosa imagen de toda respetabilidad.

Después de un tiempo, las permanencias de Conradín en la casilla empezaron a llamar la atención de su tutora. "No puede ser bueno para él pasarse el día allí, cuando hace frío", decidió prontamente, y una mañana, a la hora del desayuno, anunció que la gallina del Houdán había sido vendida la noche anterior. Con sus ojos miopes escrutó a Conradín, esperando un ataque de rabia y de tristeza que estaba lista a reprimir con la fuerza de excelentes preceptos. Pero Conradín no dijo nada; no había nada que decir. Algo, en esa cara impávida y blanca, la tranquilizó. Esa tarde, a la hora del té, hubo tostadas: atención generalmente excluída con el pretexto de que "eran malas para Conradín", y también porque hacerlas daba trabajo.

—Creí que te gustaban las tostadas— exclamó con resentimiento la señora de Ropp, al observar que no las comía.

—A veces —dijo Conradín.

Esa tarde, en la casilla de las herramientas, hubo un cambio en el culto al dios del cajón. Hasta entonces, Conradín no había hecho más que cantar sus oraciones; ahora pidió un favor.

—Hazme un favor, Sredni Vashtar.

El favor no estaba especificado. Sredni Vashtar, que era un dios, no podía ignorarlo. Conradín miró hacia el otro rincón, ahora vacío, y conteniendo un sollozo, regresó al mundo que detestaba.

Todas las noches, en la bienvenida obscuridad de su dormitorio, todas las tardes, en la penumbra de la casilla, proseguía la amarga letanía:

—Hazme un favor, Sredni Vashtar.

La señora de Ropp advirtió que no cesaban las visitas a la casilla; una tarde llevó a cabo una inspección más completa.

—¿Qué guardas en ese cajón cerrado con llave? —le preguntó—. Han de ser conejitos de la India. Los haré llevar.

Conradín apretó los labios, pero la mujer registró su dormitorio hasta descubrir la llave escondida, y enseguida bajó a la casilla a coronar su descubrimiento. Era una tarde lluviosa, y a Conradín le había prohibido salir al jardín. Desde la última ventana del comedor podía verse la casilla; en esa ventana se instaló Conradín. Vió entrar a La Mujer y la imaginó abriendo la puerta del cajón sagrado y examinar la espesa cama de paja donde estaba oculto su dios. Tal vez, con impaciencia torpe, estuviera tanteando la paja con el paraguas. Fervorosamente, Conradín articuló su última plegaria. Pero al rezar sentía la incredulidad. Sabía que La Mujer iba a aparecer de un momento a otro, con la sonrisa fruncida que él tanto detestaba; dentro de una o dos horas, el jardinero se llevaría a su prodigioso dios, no ya un dios sino un simple hurón de color pardo, en un cajón.

Y sabía que La Mujer triunfaría siempre, como había triunfado hasta ahora, y que sus persecuciones y su tiranía irían debilitándolo poco a poco, hasta que a él ya nada le importara, hasta que aconteciera lo previsto por el doctor. Y como un desafío, en el despecho de la derrota, empezó a gritar el himno a su ídolo amenazado:

Sredni Vashtar acometió:
Sus pensamientos eran pensamientos rojos, sus dientes eran blancos.
Sus enemigos pidieron paz, pero El les trajo muerte.
Sredni Vashtar, el hermoso.

De golpe dejó de cantar y se acercó a la ventana. La puerta de la casilla seguía abierta. Los minutos pasaban. Los minutos eran largos, pero pasaban. Miraba los gorriones que volaban y corrían por el césped. Los contó y lo volvió a contar, sin perder de vista la puerta. Una criada de expresión agria entró en la pieza y puso la mesa para el té. Conradín seguía esperando, vigilando. Gradualmente, la esperanza se deslizaba en su corazón; el triunfo empezó a brillar en sus ojos, hasta ahora sólo conocedores de la melancólica paciencia de la derrota. Con una exultación furtiva, volvió a gritar el pean de victoria y devastación. Sus ojos fueron recompensados. Por la puerta salió una larga bestia amarilla y parda, baja, con ojos deslumbrados por la luz del atardecer y obscuras manchas mojadas en la piel de las mandíbulas y del cuello. Conradín cayó de rodillas. El Gran Hurón de los pantanos se dirigió a una de las acequias del jardín, bebió, atravesó un puente de tablas y se perdió entre los arbustos. Ese fué el tránsito de Sredni Vashtar.

—Está servido el té —dijo la criada de expresión agria—. ¿Adónde fué la señora?

—A la casilla —dijo Conradín.

Y mientras la criada salió a buscar a la señora, Conradín sacó de un cajón del aparador el tenedor de las tostadas y se puso a tostar el pan.

Y mientras lo tostaba y le ponía mucha manteca y lo saboreaba con lentitud, escuchaba los ruidos y silencios que caían en rápidos espasmos del otro lado de la puerta del comedor. Los chillidos tontos de la criada, el correspondiente coro de las cocinas, los corredores, las urgentes embajadas para pedir auxilio y, después de una pausa, los apagados sollozos y el deslizado andar de quienes llevan una carga pesada.

—¿Quién se lo dirá al chico? Yo no me atrevo —dijo una voz chillona.

Y mientras discutían el asunto entre ellas, Conradín se preparó otra tostada.

FANTASMAS

—¡QUE extraño! —dijo la muchacha, avanzando cautelosamente—. ¡Qué puerta más pesada!
La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.
—Dios mío! —dijo el hombre—. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Cómo, nos ha encerrado a los dos!
—A los dos, no. A uno solo —dijo la muchacha. Pasó a través de la puerta y desapareció.

I. A. IRELAND. Visitations.

¿Qué es un fantasma?, preguntó Stephen. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable —por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres.

JAMES JOYCE. Ulises.

Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los obscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:
—Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?
—Yo no —respondió el otro—. ¿Y usted?
—Yo sí —dijo el primero y desapareció.

GEORGE LORING FROST. Memorabilia.

Refería Thomas Traherne que, estando en cama, vió una casaca que flotaba en el aire, junto a la cortina; creo que dijo que había fruta en la canasta: Era un Fantasma.

JOHN AUBREY. Misceláneas (1696).

Una mujer está sentada sola en una casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta.

THOMAS BAILEY. Trabajos.

RUFINO TAMAYO

NUEVO RUMBO EN EL ARTE DE MEXICO

por JOSE GOMEZ SUCRE

HASTA hace poco tiempo, de cada cien viajeros que salían de Méjico, noventa conocían a Diego Rivera como único ejemplo de la pintura mejicana. De ellos, setenta y cinco añadían al de Rivera el nombre de Orozco y solamente unos pocos agregaban el de Siqueiros a los anteriores. Sabían que los tres habían decorado grandes paredes con historias, símbolos y narraciones, pero el resto de la pintura mejicana les era desconocido. Entre los extranjeros, sólo pintores, estudiantes de arte y algunos escritores sabían de la existencia de Rufino Tamayo y de su papel fundamental en el arte de Méjico, al que ha venido inyectando nuevas energías, canalizándolo por una dirección diferente.

El que va a Méjico hoy y visita al Palacio de Bellas Artes, donde Tamayo ha ejecutado dos hermosos murales, puede darse cuenta de que la pintura mejicana tiene una nueva vida por delante. Hay que admitir que la cultura sobrevive sólo bajo una inflexible ley de oposiciones y, sin la intervención de Rufino Tamayo, la pintura mejicana moderna estaba abocada hacia un agotamiento infecundo. Las paredes se llenaban de historias estruendosas relatadas con cáustica virulencia. Lo narrativo se imponía sobre la sustancia plástica y la repetición amenazaba con la esterilidad. Dentro de ese fragor, voz de Tamayo se ha ido imponiendo hasta adquirir hoy una significación excepcional que traspasa los límites del arte de su país para situarlo en lugar preferente entre las grandes figuras de la pintura contemporánea universal.

Su advenimiento y su triunfo, no obstante, no han sido producto del azar sino el resultado de un esfuerzo y vocación inflexibles. Este descendiente de indios zapotecas, que ya encanece, no abandona sin embargo su bondad, su suavidad de maneras, su apariencia serena. Los éxitos no lo envanecen, los ataques no lo amargan.

Tamayo nació en la ciudad de Oaxaca en 1899. A los ocho años mueren sus padres y queda al cuidado de una tía que lo lleva para la capital del país. Se ha escrito, en repetidas ocasiones que ésta era propietaria de un puesto de frutas en el mercado de la ciudad. Según el propio artista me ha dicho, se trataba de un negocio importante de distribución de frutas al por mayor, que permitía a su tutora vivir con cierto bienestar y enviarlo a él a la escuela. Tamayo, en sus horas libres, ayudaba en la empresa frutera. Por las noches se iba a estudiar dibujo. La tía quería que fuera contador y lo matriculó en una academia comercial. Pero Rufino, en cambio, se inscribió en la Escuela de San Carlos, para ser pintor. Sostuvo esta fraudulenta trasmutación de estudios entre 1915 y 1918. Ya mocetón, decidió independizarse y dedicar todo su tiempo al arte. No obstante, la prédica académica termina por hastiarlo y en ese último año asiste con menos frecuencia a las aulas de San Carlos hasta desertarla por completo en 1921.

En ese año la Revolución Mejicana ya ha terminado y uno de sus triunfos más positivos es la revalidación del indio. A partir de eso momento, el Museo de Antropología adquiere una importancia insospechada. Las piezas de sus vastas salas dejan de ser fantasmas de antiguas civilizaciones para convertirse en el producto de una tradición coherente, de una sensibilidad creadora que se prolongaba hasta nuestros días. De pronto, aquellas obras maestras empezaron a competir en igual jerarquía con los restos de las grandes culturas del Mediterráneo y, al contrario de algunas de ellas —Grecia o Egipto, por ejemplo— reflejaban con pasmoso realismo el mundo y la gente de donde procedían. Los personajes que inspiraron a los alfareros tarascas andaban todavía por los estados de Michoacán y Nayarit. Los retratos poderosos de la estatuaria azteca conservaban sus modelos viviendo en los mercados de la capital. Los guerreros del imperio maya andaban por las calles de Mérida envueltos en sus frescos trajes de algodón. La humanidad de aquel arte multiforme no había sido exterminada —como en Atenas o El Cairo— sino que vivía y, además, sabía aún manifestarse estéticamente.

El Museo de Antropología acogía también las piezas de arte contemporáneo del pueblo de Méjico, las analizaba y cotejaba, estableciendo sus orígenes, sus variantes, sus derivaciones. Este fué el primer trabajo con que Rufino Tamayo pudo ganarse la vida como artista y también fué la savia más decisiva para su formación.

A Tamayo se le confió el estudio anotado, por medio de dibujos, de las piezas importantes del arte popular. Este zapoteca genuino, copiando juguetes de barro, calaveras de azúcar, judas de papel, jícaras, metates y vasijas, se acercó verdaderamente a su pueblo formando con él su propia expresión.

A partir de 1921, año en que Tamayo trabajó como Jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico en el Museo de Antropología, se iba gestando por otra parte el movimiento muralista, basado ante todo en la descripción de hechos de significación política. Dos procesos opuestos iban así a conformar la nueva escuela de pintura mejicana. El uno, testificando la historia y usando para ello la dialéctica que más se adaptara a la sensibilidad del artista quien, en cada caso, actuaba sólo como narrador, desde afuera. El otro, buceando en las profundidades del alma creativa del mejicano, integrándola a una corriente de expresión ecuménica y atemporal.

Sin embargo, el exceso de publicidad sobre la pintura mural provocó una especie de ostracismo para otros pintores relevantes cuyas personalidades no habían podido manifestarse en grandes espacios de pared. El interés público se centralizaba en los nombres de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Artistas como Julio Castellanos, Jesús Guerrero Galván y Rufino Tamayo recibían poca atención oficial y, por lo tanto, escasa propaganda.

La tarea de Tamayo fué horadar ese muro impenetrable de "los tres grandes" y demostrar que la pintura de Méjico podía sobrevivir si era capaz de presentar un reverso de la fase unilateral en que se hallaba enfocada. Tamayo no buscó temas distintos y espectaculares sino los de la vida diaria. No acudió a efectismos anecdóticos pero supo ahondar el drama y la tensión poderosa para pintar a Méjico desde adentro.

En 1926 Tamayo sintió el imperativo de hacer notar su presencia y preparó su primera exposición individual. Sólo pudo hallar un local vacío en la Avenida de Madero, y allí, sin pena ni gloria, mostró sus primeros óleos y gouaches. Ese mismo año cruzó la frontera norte de su país y, acompañado del compositor Carlos Chávez, llegó hasta Nueva York. Ahora Tamayo habla de esa primera aventura como de algo lejano, pero absolutamente necesario.

—Vinimos a conquistar —me ha dicho Tamayo— pero la lucha fué dura. Hoy los jóvenes creen que todo consiste en llegar y vencer. La tarea, sin embargo, es larga.

Los cuadros que había presentado en su primera exposición en Méjico sirvieron para una muestra en Nueva York, en la Galería Weyhe, donde se vendieron algunos a precios bajos.

—Carlos Chávez —explica Tamayo— componía música de jazz y yo tuve en cierta ocasión que pintar la cocina de un restorán casi por la comida. Eran tiempos duros, en plena crisis económica, y en algunas ocasiones compraba siete manzanas para que me sirvieran de alimento, una por día, para toda la semana.

En 1928 Tamayo regresaba enfermo a Méjico y al siguiente año vuelve a exhibir sus obras en la capital. Se había inaugurado una Galería de Arte Moderno que dirigían dos pintores no políticos, el mejicano Carlos Orozco Romero y el guatemalteco Carlos Mérida. Este último sobre todo, fué un alentador de Tamayo desde sus comienzos.

En 1929, cuando Diego Rivera dirigía la Academia de Bellas Artes, Tamayo ocupó el cargo de profesor de pintura. Esta primera incursión en la enseñanza no duró más que una corta temporada ya que, como Rivera, renunció por razones de disciplina interna.

En 1930 vuelve a Nueva York, donde permanece varios meses. El artista me refiere que tenía que efectuar estos viajes en ómnibus, por falta de medios para hacerlos más cómodos. Tardaba más de siete días la jornada fatigante por las interminables carreteras del norte y a la llegada necesitaba casi una semana de reposo para recobrarse.

En 1932 lo nombran Jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación, puesto que ocupa poco tiempo. Al año siguiente le encargan oficialmente un mural en el Conservatorio Nacional de Música, alojado en un viejo caserón de la Moneda, en la capital. Hoy el artista concede poca importancia a esta obra que representa su fase embrionaria, pero en la cual apunta el germen de la nueva tendencia en que se iba a canalizar, posteriormente, su personalidad.

No puede negarse que hay cierta similitud entre este fresco y el mural a la encáustica, de espíritu bizantino, que Siqueiros dejó inacabado en la Escuela Preparatoria. El parecido radica más en su espíritu solemne, de silenciosa elocuencia, que en las mismas formas. En estas paredes del Conservatorio hay un planteamiento, esbozado si se quiere, del indigenismo de médula que ha sido el sustento de la obra de Tamayo. Los personajes, aislados, más bien recortados, en los amplios paños de pared, son un precedente, con menos distorsión que el resto de su pintura. Esta decoración mural está concebida en un uniforme tono pizarra que tiene un precursor legítimo en muchas vasijas de cerámica precolombina. Por otra parte, el tema de la música tenía en manos de Tamayo mayor interés para su sensibilidad, por ser él un buen ejecutante de la guitarra, instrumento que todavía cultiva con destreza. Su esposa Olga, con quien se casó en 1934, había sido a su vez pianista de concierto.

En 1938 los Tamayo comienzan a compartir su vida entre Nueva York y Ciudad de Méjico, y el mismo año la Escuela Dalton, centro educativo para señoritas de clase acomodada, contrata a Rufino como profesor de arte. Con una posición permanente, que le permitía residir con cierta holgura en Nueva York, el artista podía permanecer en la metrópoli durante todo el período de clases y retirarse a Méjico en las vacaciones. Allí volvía a establecer el contacto directo con su pueblo que, en espíritu, nunca ha interrumpido. En Méjico hallaba la razón de ser su pintura. Su imaginación se estimulaba y sus cuadros brotaban sin interrupción. Otras veces hacía apuntes de temas que, más tarde, plasmaba en la tela en su estudio neoyorquino. Pero mientras continuaba atado espiritualmente a lo suyo, su presencia regular ante la obra de los grandes maestros de la historia del arte, de hoy y de siempre, lo despojaba de un provincianismo en que incurre todo arte que pretende ser absolutamente nacional. Visitando los museos y galerías se vinculaba a las grandes corrientes universales de la cultura. Así, al contrario de muchos de sus compatriotas, refrescaba y depuraba sus problemas técnicos, ampliaba su leguaje plástico y, con ello, afilaba, depuraba y aguzaba la esencia de lo mejicano. Proyectaba a Méjico dentro del arte del mundo, sin estridencias, sin alharacas, callada y reposadamente.

En el año de su iniciación como profesor de la Escuela Dalton, Tamayo exhibe con éxito en la Galería Katherine Kuh, en Chicago. En ese momento, también comienza a interesarse en su obra Valentine Dudensing, un tratante de cuadros neoyorquino, dueño de la afamada Galería Valentine en la calle 57. Allí realiza siete exposiciones individuales y su prestigio principia a difundirse en los Estados Unidos. En 1947 Dudensing se retira de los negocios y cierra su establecimiento. Tamayo exhibe después durante dos años en la de Pierre Matisse y, desde 1950, la Galería Knoedler se encarga de representarlo en los Estados Unidos.

Refiere Tamayo que en sus años de esfuerzos y desvelos en Nueva York paseaba con Olga por la calle 57 y le aseguraba que allí vería su nombre algún día. Esta firmeza en sus convicciones se refleja también en la unidad de su obra. Cuando vemos en retrospectiva el arte de Tamayo, llegamos a la convicción de que tenía que triunfar. Su personalidad evolucionó con la fluidez y coherencia necesarias para revelar la existencia de un artista seguro. El arte popular es el primer influjo que se manifiesta decisivamente en su pintura. En las naturalezas muertas de sus comienzos las formas parten de los bodegones anónimos que, desde el siglo XVIII, adornaban con profunda gracia los interiores mejicanos. Se ha explicado la abundancia del tema en esa primera fase del artista como un resultado de su vinculación con el negocio de frutas de la familia. En verdad, desde el primer momento Tamayo se siente atraído por el arte del pueblo y lo sigue investigando todavía. Si hay frutas en sus cuadros es porque éstas abundaban en la pintura humilde que él admiraba. Y en sus naturalezas muertas, pintadas en tonos crudos, hay piñas y melones o copas de sorbete, a la manera de los antiguos anuncios de las heladerías.

Tamayo se interesa en el retrato popular, tradición muy arraigada y de resultados brillantísimos en el desarrollo del arte mejicano. Sus retratos de niños o de jugadores de tenis, o su cuadro de homenaje a Zapata, tratan de reflejar la gracia ingenua, el misterioso atractivo plástico de los exvotos que abundan en las iglesias o en los telones de fondo poblados de ricas alegorías de los fotógrafos ambulantes de ferias, costumbre que todavía sobrevive en los pequeños pueblos y que hoy, sin alejarnos mucho de la capital, podemos ver en los recodos de la escalinata que conduce al Santuario de la Virgen de Guadalupe.

EL MURAL DE VILLAZON EN LA CAMARA DE COMERCIO

DESDE los tiempos ya olvidados del viejo telón del Teatro Achá pintado por don Pompilio Barberí y de los dos óleos religiosos de doña Elisa Rocha que se conservan en San Antonio y La Compañía aquí, en Cochabamba, no se han visto más cuadros de composición mayor si exceptuamos los que pintó Reque Meruvia para las paredes de la Prefectura evocando los pasajes de Aroma y San Sebastián o Coronilla. Pese a que el gran pintor colonial de enormes alegorías, Pérez Olguín, nació en Cochabamba, casi toda su obra fué creada en Potosí y su cuna no conserva al parecer original alguno grande ni chico.

Por suerte, en el nuevo edificio de la Cámara Departamental de Comercio, Germán Villazón, conocido y prestigioso pintor nacional, ha terminado recientemente un trabajo mural, pintado en la pared, que trataremos de describir en estas líneas.

Tierra y Trabajo, como ha de llamarse la obra, cubre una superficie de 18 metros en desarrollo horizontal. Comencemos por el color antes que por la composición y los detalles alegóricos y argumentales. No es la primera vez que Villazón nos impresiona con la magistral dosificación y combinación de los colores que llamaremos suyos, porque este artista no rebasa nunca los límites de una entonación cromática particularmente adecuada a un estilo que se expresa en colores suaves, no propiamente apagados, sino más bien colores delicados que se realzan en su aplicación a los contornos y volúmenes de las figuras. No usa colores fuertes, vivos, chillones. Pero como en todos sus cuadros, en este especialmente, tiene necesidad de acentuar la expresión plástica de algunas figuras o temas, él sabe calificar esos colores terrestres, valga la distinción mía, con una sabia aplicación que los vitaliza noblemente. Además en la armoniosa gama de su paleta tiene gran variedad para escoger y combinar sin recurrir a los colores muy vibrantes que al parecer están descartados de su técnica y él sabe también por qué y para qué.

Merced a la coloración atemperada del óleo el mural tiene una perspectiva tranquila y sin embargo intrigante por la cordada composición de sus elementos. Son colores suaves como la tierra parda y el agua azul, desvaído de lejanía, que cobran significado y potencia solamente con la contemplación demorada, precisamente por eso, porque los colores discretos y no llamativos necesitan ser estudiados y comprendidos.

La composición aun llevando como lleva algunos elementos de figuración convencional es de recia y fresca originalidad. Ni complicada ni simple, es rica sin desaliño ni confusión. Se muestra más bien artísticamente ordenada con mira a la necesaria unidad argumental y simbólica. Hay un apunte eglógico en la dulce y blanda chacra laborada de cuyos suroos paralelos parece desprenderse un aroma de fecundidad que cuaja en las manos de ese extraño árbol que derrama graneada lluvia de frutos con un dadivoso gesto de entrega plena al pueblo. La mujer de piel oscura, retostada de sol y recostada con lánguido desperezo junto al hombre de tez dorada como el trigo, humaniza sin duda la Tierra. Ella misma, y su compañero, sobre el solar nativo objetivizado en esa sementera henchida de los riegos que desbordan de la represa de la Angostura, son enormes figuras que representan, con sus elementos decorativos, Tierra y Trabajo.

La mano desgarrada en la pulpa sosteniendo un puñado de metales que le hincan sus filosas aristas, tiene su dramatismo perspicuo para nosotros hijos de la monoproducción extractiva. El rojo apagado y eterno que visten los indios acurrucados en un paraje abstracto del tiempo y la geografía. Las erectas y conspicuas cumbres andinas de entrañas metaleras que se alzan como agujas arquitectónicas en geológica exclamación hacia los cielos. Junto a la noción del valle un apunte discreto del Tunari. La ciudad en crecimiento vertical y plano. La refinería de petróleo. El campesino que se incorpora de la mano del fabril: todas son ilustraciones que el espectador puede "leer" e interpretar por sí mismo sino halla la interpretación espontáneamente.

Si nos viene por suerte la moda de los murales sin duda que nuestros artistas podrán realizar temas todavía más ajustados a la representación local y regional en sus diversos aspectos típicos y diferenciales. Podrán pintar con su estilo el estilo de nuestra vida. El cuadro de Villazón en parte es eso. Un trabajo bello de que hay que felicitar tanto al pintor como a la dueña de la obra, la Cámara Departamental de Comercio.

Cochabamba, marzo 1954.

AUGUSTO GUZMAN

LA CUCARACHA Y LA ROSA DE LOS VIENTOS



LORI NELSON

ANTES, mucho antes que entre las modas universales de 1935 apareciera, con letra traducida a cada idioma, "La Cucaracha", la canción ya había sido una voz unánime del continente americano. Hace dieciocho años, las radios y el tecnicolor la expandieron vibrantemente. Desde Hollywood fué lanzada como una novedad. Y en las boites de los países fríos del norte de Europa, lo mismo que en las que en el Caribe tienen al cielo por techo, uniformó los pasos de una humanidad que antes de un lustro iba a dar comienzo a uno de los más grandes dramas de la historia. "La Cucaracha" fué entonces una expresión feliz, directamente vinculada con la vida plena, en la que no cabía sino el mínimo dolor de las patitas ausentes.

La cucaracha, la cucaracha
Ya no puede caminar,
Por que le faltan, porque no tiene
Las dos patitas de atrás.

"La Cucaracha", que sugería grandes sombreros mejicanos —y que los sigue sugiriendo— es, en verdad, una canción de Méjico aunque no nació en la tierra de Moctezuma. Nació en Andalucía. Habló siempre del insecto inmóvil y, sin embargo, pocas canciones fueron como ella tan andariegas. Su mismo ritmo —señaló uno de sus cronistas— es ritmo de andanza Canción de caminos, siempre ha sido compañera del hombre durante las dilatadas travesías. Desde que nació la atrajo la distancia. Surgida de labios andaluces, fué de villa en villa, tras de las fiestas o del pan, en la grupa de caballos árabes relucientes, o al paso de los burritos cansinos. Entró en Toledo por todas las puertas de la ciudad y fué escándalo menudo en el silencio de siglos de sus calles. Granada la oyó pasar como una agua nueva de su Darro. Pronto hizo amistad en los patios de Triana, de Castilleja de la Cuesta, paseó por la Calle de las Sierpes como una viborilla musical".

"Mas fué en el puerto de Cadiz donde la perfumó, con su rumbo seguro, la Rosa de los Vientos. En Méjico recibió su bautismo. Fué un bautismo de sangre. Se cantó distraída, alegremente, en tiempos de paz, sin sentirla como algo propio del país aunque la habían hecho suya muchos de sus hombres. Se nacionalizó en la guerra. Fué, junto con "Adelita", estímulo para entrar en combate. Y en sus sones se mezcló la censura de intención política y el deseo humano de olvido. Federales y constitucionales la hicieron suya. Cantaban los primeros:

Ya se van los federales,
Ya se van para Torreón,
Porque dicen que ha ganado
El General Obregón.

Y cuando los adversarios del General Carranza querían mofarse de sus enemigos les bastaba con informar:

Ya se van los carrancistas,
Ya se van de dos en dos
A bailar "La Cucaracha"...

Mas no todo era olor a pólvora. A veces en el pueblecito se ocupaban de algo más que batallas. El acontecimiento no era otra cosa que una debilidad de amor de alguna de las mozas:

Del mercado La Victoria
Un lorito se escapó
Y a una chula cocinera
El rebozo le rompió.

Pocas horas quedaban, es cierto, para que los muchachos difundiesen la nueva que obligaba a una joven a encerrarse en su casa. Había que salir a los caminos, al campo ardido, ardiente. Salían los de varios bandos unidos en una sola cabalgata. Salían separados, irreconciliables, los carrancistas y los de Pancho Villa. Tras ellos iban las soldaderas indiferentes al peligro, desafiantes ante la muerte. Al frente de la tropa, una alta voz de tenor improvisaba el elogio del varón que concentraba las simpatías de todos o la execración del caudillo repudiado, a quien se le iban sumando las infamias.

A las espaldas del solista, surgía el coro:

La cucaracha, la cucaracha
Ya no quiere caminar,
Porque no tiene, porque le falta
Marihuana que fumar.

Más importante que las dos patitas traseras, la marihuana aparecía ante los ojos de los revolucionarios como un espejismo. Entonces estallaba como el más espléndido de los juegos de luz, en esos fuegos artificiales que era "La Cucaracha", el canto de "Adelita":

Si Adelita se fuera con otro
En seguida la iría a buscar,
Si por mar en un barco de guerra,
Si por tierra en un tren militar.

Ardían aún en Buenos Aires las luminarias de 1910. En el Royal Keller, el sótano de Esmeralda y Corrientes... grupos de artistas y escritores debatían las grandes cuestiones del espíritu. En uno de esos grupos presidía opiniones, bullicio y chops, Enrique Richard Lavalle, "El abuelito". Cuando en el seno de su propia cofradía la situación se iba tornando peligrosa o cuando desde otras mesas se insinuaba una amenaza, el autor de los cronicones... ordenaba el coro, entonces signo de paz o anuncio de escándalo, inminente:

La cucaracha, la cucaracha
Ya no puede caminar...

No tenía entonces la canción el compás de rumba que le impusieron en 1935. Más vibrante que hace dieciocho años, conservaba algo de su acento andaluz y lucía todo su fuego mejicano. En ese mismo instante de pequeña historia porteña, en La Habana y en Centro América, en Caracas y en Bogotá, en Lima y en Santiago, en Rosario y en Montevideo, otros hombres festejaban su alegría o ponían en juego su coraje entonando "La Cucaracha", la canción que antes que del mundo entero fué de un solo continente.



JOAN FONTAINE

LAS CAMPANAS

Ya antes del cristianismo se conocían las campanas, que, al parecer, proceden del Lejano Oriente. El padre Kircher, erudito muy fértil del siglo XVII y autor de una obra "China illustrata", habla en ella de una campana china que, según él, se había fundido en el año 2600 antes de Cristo. Es interesante el hecho de que los chinos utilizaran ya la misma aleación que hoy día todavía se emplea. Asimismo se ha comprobado el uso de las campanas en la época clásica, tanto para fines profanos como religiosos, de lo que habla, entre otros, el gran filósofo griego Aristóteles. De los tiempos de Roma datan, además de los testigos literarios, pruebas efectivas, proporcionadas por las excavaciones arqueológicas. Primero se hallaron solamente campanillas, de 5 cm. de altura, pero en 1945, se descubrió en Augst cerca de Basilea (Augusta Raurica) un espécimen algo mayor, que parece proceder del siglo III de la era cristiana. Los documentos más antiguos que atestiguan el empleo de campanas en el culto cristiano datan del siglo VI. La técnica de la fundición en Europa la trata, probablemente por primera vez una disertación latina del presbítero Teófilo, titulada "Schedula diversarumartium" (Compendio de varias artes). El manuscrito, en cuestión, parece ser del siglo XII y fué descubierto en la biblioteca ducal de Wolfenbüttel (Alemania) por nadie menos que Gotthold Efraín Lessing. La citada obra contiene un capítulo especial, de cierta extensión, dedicado a la fundición de campanas. Según las prescripciones que enumera, parece que en aquel entonces fueron estrechándose por parte superior, llegando a presentar un aspecto semejante al de los pilones de azúcar. Ambos tipos se clasifican como campanas románicas. A partir del siglo IX, se empezó a reunir varias campanas para constituir carillones; con esto, se planteó el problema de determinar de antemano el sonido de cada campana, a fin de obtener un conjunto armonioso. Sin embargo, se hizo necesaria una larga evolución técnica, antes de alcanzar dicho objeto. El arte de la fundición se practicó, en un principio, como otros tantos oficios, en los conventos. Al desarrollarse las ciudades, la fundición fué bre.

LA TURBINA DE PROPULSION

SIMBOLO de esta era de la postguerra, es el avión de propulsión a chorro que surca los aires a velocidades supersónicas. Pero han transcurrido 23 años desde que el genial inglés Frank White concibió la primera turbina de gas para aviones, un invento que permaneció prácticamente en el ostracismo hasta que alrededor de 1940, los británicos por una parte, los alemanes y los italianos por otra, construyeron diversos aviones de reacción, utilizando la patente de White. No obstante no se sobrepasó la fase experimental hasta después de la guerra. Durante el conflicto mundial todas las fábricas trabajaban a capacidad máxima produciendo motores de pistón que alcanzaron por entonces la cúspide de la eficiencia.

—El principio básico de la turbina de gas es el siguiente: si en un tubo se hace penetrar aire por un extremo y en un punto en el interior de ese tubo se quema un combustible cualquiera, el calor hace salir el aire y los gases de la combustión por otro extremo con gran fuerza, produciendo un empuje o reacción que tiende a mover el tubo. Los modernos turboreactores consisten en un enorme tubo por uno de cuyos extremos penetra el aire. El aire es comprimido o forzado hacia el sitio en que se quema el combustible (cámara de combustión), por medio de un compresor, que funciona como cualquier bomba de agua rotatoria.

—Las dos grandes ventajas del motor de reacción sobre el de pistón, son: primera, su sencillez, puesto que el único órgano móvil es el formado por el compresor y la turbina: segunda, su potencia ilimitada. Una libra de empuje en un turbo-reactor, equivale a un caballo de fuerza cuando el avión viaja a 600 kilómetros por hora, velocidad nada extraordinaria hoy.

—Las turbinas de gas se utilizan, no sólo en aviones, sino también en plantas estacionarias de tierra, en barcos, etc. El empuje de los gases se utiliza en estos casos, para mover generadores eléctricos, y en ocasiones, hélices. Las plantas estacionarias generalmente, tienen un cuerpo para el compresor y otro patubo aproximadamente en forma de "U", invertida, donde está la cámara de combustión. No obstante, turbina y compresor tienen un eje común, como el de los aviones.

LAS INGLESAS

Nadie ignora que los castillos, ruinas, palacios y cementerios son de lo más hermoso que ofrece Inglaterra, cubriendo todo el país de una red de hermosuras indescriptibles, arquitectónicas y románticas. Por ello, el extranjero, que por primera vez visita el país, suele incurrir en un grave error: no se fija en las mujeres. Cierto es que no llaman tanto la atención como la hermosura misteriosa de las iglesias y castillos. La inglesa no posee una hermosura llamativa, pero constituye una maravilla de paciencia, dignidad y —algo raro hoy día — de moral. La generación de la post-guerra se distingue por su notable conciencia individual, su espíritu emprendedor, su libertad y su franqueza. Frente a ella, se conserva el tipo clásico de la dama: distinguida, aristocrática y reservada. Por la mañana temprano, se ven muchas veces, gigantescos autobuses, llenos de obreras que se dirigen a su fábrica. Muchachas alegres, vestidas de jerseyes colorados, con pañuelos de seda y adornadas de joyas bonitas, naturalmente, de bisutería. Por la noche, se les vuelve a ver en los cines y dancings, algo más elegantes, calzando zapatos de último modelo, acompañadas de una amiga o solitas. La inglesa puede permitirse ir al café, dancing o cualquier local de recreo, sin que nadie la considere una mujer dudosa. Otra clase de inglesas, como las cobradoras de troleybús o las taquilleras, se caracterizan por su actitud disciplinada y segura. Las cobradoras, por ejemplo, gastan pantalón largo (cuyos pliegues se muestran más cuidados que los de sus colegas masculinos), un gorro animoso y un aseo impecable. A nadie le escandaliza que se arreglen y den a los pasajeros el tratamiento de "querido". Al igual que las vendedoras, camareras y oficinistas, van demostrando al asombrado extranjero cómo se trabaja sin perder el aspecto atrayente de la feminidad. Entre las estudiantes de Cambridge y Oxford, más de dos tercios, viven a base de becas, por lo que, lo mismo que los jóvenes universitarios, no puede decirse que duermen en lecho de rosas. El ama de casa inglesa es trabajadora y, al lado de su labor doméstica, la interesan otras muchas cosas; es el tipo ideal de una ama de casa eficaz y feliz.

Discos

American Recording Society

BRANT: Sinfonía Nº 1, y PHILLIPS: Selecciones de "McGuffey's Readers" (Orquesta de la A. R. S. Director: Hans Swarowsky).

Bach Guild

BACH: Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen (Anny Felbermayer, Erika Wien, Hugo Meyer Welfing, Norman Foster. Coro del Bach Guild y Orquesta de la Opera de Viena. Director: Félix Prohaska).

Bartok

FRANZ XAVER RICHTER: — Cuarteto en do mayor, Op. 5, Nº 1, y KARL STAMITZ: Cuarteto en la, Op. 14 (Cuarteto New Music).

Boston

MOZART: Sonatas en sol (K. 301) y mi menor (K. 304), para violín y piano; BACH: Chacoma, y FIOCCO: Allegro (Arthur Grumiaux y Gregory Tucker).

Capitol

BLOCH: Concerto Grosso, y WILLIAM SCHUMAN: Sinfonía para cuerdas (Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: William Steinberg)

RAVEL: Bolero, y RIMSKY KORSAKOFF: Capricho Español (Orquesta Sinfónica de Detroit. Director: Paul Paray).

GERSHWIN: Concerto en fa, para piano (Leonard Pennario y la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: William Steinberg).

Colosseum

ANGELO BETTINELLI: Sinfonía da camera per orchestra d'archi; y ALFREDO CATALANI: dos trozos de la ópera "La Wally" (Orquestra Scarlatti de Napoli. Directores: Roberto Lupi y Pietro Argento, respectivamente).

COLUMBIA

SCHUBERT: Trío Nº 2 en mi bemol, Op. 100 (Trío Busch-Serkin).

LISZT: Concerto en mi bemol para piano y Fantasía Húngara (Claudio Arrau y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia. Director: Eugen Ormandy).

SCHOENBERG: Un superviviente de Varsovia y "Kol Nidre" (Orquesta Sinfónica y Orquesta de Cámara. Director Hans Svarovsky. Recitador: Hans Jaray) y Segunda Sinfonía de Cámara (Orquesta Sinfónica de Cámara. Director: Herbert Haefner).

PROKOFIEFF: Sinfonía Nº 7 (Orquesta Filarmónica de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy) y "Teniente Kije" (Orquesta Real Filarmónica de Londres. Director: Efrem Kurtz).

BEETHOVEN: Doce variaciones sobre un tema de oratorio "Judas Macabeo", de Haendel, para violoncelo y piano (Pablo Casals y Rudolf Serkin); BACH: Eberma dich, mein Gott, y MOZART: Zeffiretti lusinghieri (Junnie Tourel y la Orquesta del Festival de Perpignan. Director: Pablo Casals); MOZART: Ch'io mi scordi di te, Non temer, amato bene (Jennie Tourel y Mieczyslaw Hoszowski, pianista).

SCHOSTAKOVICH: Ballet Ruse; CHAIKOWSKY: Serenata Melancólica; y Andante de la Sinfonía Nº 2 (Orquesta Sinfónica Columbia. Director: Efrem Kurtz).

BEETHOVEN: Sinfonía Nº 3 (Orquesta Sinfónica de Rochester. Director: Erich Leinsdorf).

BERLIOZ: Carnaval Romano, y SUPPE: Caballería Ligera (Orquesta "Pops" de Filadelfia. Director: Alexander Hilsberg).

JOHANN STRAUSS: Polkas "Tritsh Tratsh", "Pizzicato" y "Explosión", Marcha "Radetzky", Obertura de "El Murciélago", etc. (Orquesta "Pops" de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy)

VILLA LOBOS: Trío (Miembros del Cuarteto Nueva York).

HAENDEL: The Faithful Shepherd (Genevive Warner (Martillo), Louis Hunt (Eurilla), Genevive Rowe (Amarilli), Elizabeth Brown (Silvio), Virginia Paris (Dorinda), Frank Rogier (Tirento). (Orquesta de Cámara Columbia. Director: Lehman Engel).

BEETHOVEN: Sinfonía Nº 8, y MENDELSSHON: Sinfonía Nº 4 (Italiana) (Orquesta Real Filarmónica de Londres. Director: Sir Thomas Beecham).

SCHUBERT: Sinfonía Inconclusa; y MOZART: Sinfonía en sol menor (Orquesta Sinfónica de Rochester. Director: Erich Leinsdorf).

BACH-LISZT: Fantasía y Fuga en sol menor y Preludio y Fuga en la menor; BACH-BUSONI: Toccata en do y Preludio y Fuga en re; y BACH SANDOR: Preludio y fuga en re menor (Gyorgy Sandor).

BACH: Pasión según San Mateo (Karl Erb, William Ravelli, Jo Vincent, Ilona Duriga, Louis van Tuelder, Herman Schey, Orquesta de Concertgebaw y el Tonkünslerchoir de Amsterdam. Director: Willem Mengelberg).

MOZART: Cinco arias de "Las Bodas de Fígaro"; Tres arias de concierto: "Mentre ti lascio, o figlia", "Per questa bella mano" y "Rivalgete a lui lo sguardo" (George London, bajo, y la Orquesta Sinfónica Columbia. Director: Bruno Walter).

PROKOFIEFF: Concerto Nº 2, para violín (Zino Francescatti y la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Mitropoulos).

Concert Hall

SAINT-SAENS: Carnaval de Animales (Jean Antonietti e Isja Rossican, Orquesta Filarmónica Holandesa. Director: Walter Goehr), y Concerto en mi bemol para piano (Pina Pozzi y la Orquesta de Winterthur. Director: Victor Desarzens)

SCHUBERT: Rondo en la, para violín y orquesta de cuerda (Cuerdas de la Orquesta de la Opera de Viena. Director Henry Swoboda y SCHUBERT - LISZT: Wandarer Fantasie (Grand Jhannesen y la Orquesta Filarmónica Holandesa. Director: Walter Goehr).

MOZART: Quintetos de Cuerdas K. 46, 174, 406, 515, 516, 593 y 614; Quinteto para trompa y cuerda, K. 407 (Walter Gerhard, Werner Speth y el Cuarteto Pascal).

LOPATNIKOFF: Divertimento y ROZSA: Serenata (Jolla Musical Arts Orchestra. Director: Nikolai Sokoloff).

Discos

HUMMEL: Concerto en la menor, para piano (Arthur Balsam y la Orquesta de Winterthur. Director: Otto Ackermann) y CLEMENTI: Sonata en si menor (Artur Balsam).

SAINT SAENS: Suite de ballet de la ópera "Enrique VIII" (Orquesta Filarmónica Holandesa. Director: Hans Spruit) y Sonata Op. 167, para clarinete y piano (Herbert Tichman y Ruth Budnevich).

VIVALDI: Dos conciertos para trompeta y dos para oboe (Orquesta Concert Hall. Director: Otto Ackermann).

CHAIKOWSKY: "El Voivoda", balada sinfónica, "Fatum", poema sinfónico, y "Elegía", para cuerdas (Orquesta Concert Hall).

BARTOK: Contrastes, para violín, clarinete y piano (Daniel Gullet, Herbert Tichman y Ruth Budenvich) y Suite Op. 14, Allegro Barbaro, e Improvisaciones, Op. 20 (Frank Pelleg, pianista).

HINDEMITH: Sonata Op. 11, Nº 4, para violín y piano (Francis Tursi y José Echaniz) y BERG: Siete Canciones (Kathyn Harvey y la Orquesta de la Radio de Zurich. Director: Walter Goehr) y Cuatro piezas para clarinete y piano (Herbert Tichman y Ruth Budinevich).

LAS CALLES DE LA PAZ

CORONEL VICENTE ASCARRUNZ

EN el barrio fabril de La Paz hay una calle que partiendo de la Avenida Ismael Vásquez, llega hasta la línea del Ferrocarril de The Bolivia Railway y que, por ahora, tiene aproximadamente unas tres cuadras. Lleva el nombre de don Vicente Ascarrunz.

En la vida social y política del Alto Perú, y especialmente en las ciudades de La Paz y Oruro, encontramos el apellido Ascarrunz más o menos desde el año 1650, donde un oficial del Rey, tesorero de la ciudad, se llamaba Francisco Ascarrunz y era oriundo de Sevilla; posteriormente encontramos este apellido en muchos documentos civiles, militares y religiosos del tiempo de la Colonia y luego en la República.

El coronel don Vicente Ascarrunz, era hijo del conocido y popular médico doctor Pedro Ascarrunz y de doña María Vargas, acaudalada dama que tenía extensas propiedades en las inmediaciones de Sorata, donde nació don Vicente el 4 de septiembre de 1828.

Como es de suponer el espíritu religioso de esa época indujo a los padres de don Vicente a educarlo en el Seminario, donde cursó humanidades y luego teología, existiendo algunas versiones de que llegó a recibir grados menores. Pero Ascarrunz, apuesto joven, no se sentía inclinado a la carrera eclesiástica y en la primera oportunidad ingresó al ejército del general Santa Cruz, asistiendo a varias acciones de armas y ascendiendo grado por grado hasta el de teniente coronel. Pero la vida de un militar en esa época de los grandes caudillos, como Santa Cruz, Velasco, Ballivián y Belzu, no podía ser ajena a la política, y de allí que el coronel Ascarrunz tuviera que tomar parte en muchas revoluciones y cuartelazos, hasta que en tiempos del general Melgarejo fué condenado a muerte. Difícilmente pudo librarse de morir fusilado, para pasar largos años como desterrado político en Tacna, Moquegua y Puno, donde fundó algunas casas comerciales que le dieron mucho prestigio y no menos ganancias. Vuelto a la patria, se consagró a los trabajos mineros, exploró toda la zona minera de Sorata y Araca y llegó a ser propietario de gran cantidad de peticiones mineras, algunos de las cuales llegó a explotar, pero la mayoría quedaron solamente cateadas y establecidas y posteriormente fueron abandonadas. Sus trabajos mineros sirvieron mucho, en lo posterior, para otros mineros que aprovecharon las exploraciones y descubrimientos de Ascarrunz en toda la región de Larecaja.

En el año 1880 fué elegido diputado a la famosa Convención y en 1881 senador al Congreso. En 1875 el gobierno lo designó prefecto y comandante general del Departamento de Oruro, donde permaneció varios años y donde nacieron sus hijos Moisés y Alfredo, ambos periodistas, diplomáticos y notables hombres de letras, así como buenos funcionarios del Estado.

Como munícipe, en La Paz, se preocupó mucho por la ciudad y fué activo propulsor de gran cantidad de obras de ornato y servicio público. Como filántropo, formó parte de la primera junta impulsora del Hospicio de Huérfanos, organizador de la "Sociedad de Beneficencia de Señoras" y fundador de la "Sociedad Socorros Mutuos de San José".

R. S. M.

EN EL MUNDO DE LO INFINITO Y DISPARATADO

LA mensura de los espacios infinitos —infinitamente pequeño y lo infinitamente grande — constituye una de las más valiosas conquistas de la ciencia. A la estimación de cantidades fantásticas e inconcebibles ha llegado la mente humana y puede ser que la Naturaleza, equitativa siempre, haya querido compensar nuestra insignificancia ante la grandeza del Universo, con nuestra inmensidad frente a los organismos infinitamente pequeños.

●

En la época de la Guerra de Troya, hace ya treinta siglos, una estrella ha podido extinguirse, y, empero, aun continuamos viéndola. Ella continuará alumbrándonos durante varios siglos más. Y, la luz, en un segundo, podría dar diez veces la vuelta al mundo: tal es su velocidad

●

La materia está formada por los átomos, sistemas nucleares en miniatura. De estos "seres", el más grande es el hidrógeno, que no tiene más que un satélite. Dicho "sol" es, actualmente, nuestro último infinitamente pequeño: sería preciso colocar cien millares de dichos soles, uno al lado del otro, para llegar a la medida de un diez milésimo de milímetro, dimensión del microbio más pequeño que se conoce.

●

Pascal nos ha situado entre dos infinitos; estos dos infinitos la ciencia los ha medido. Y la desgracia ha sido que el hombre estuviera más próximo a lo infinitamente pequeño que a lo infinitamente grande.

●

Si quisiéramos desmenuzar los átomos existentes en una cabeza de alfiler, separando, cada segundo, un grupo de un millar de átomos, la operación duraría cuarenta siglos. Los cuarenta siglos que, desde lo alto de las Pirámides, contemplaban a los soldados de Napoleón.

●

Lo admirable, escribía Anatole France, no es que el campo celestial sea tan vasto, lo que sorprende es

EN EL MUNDO DE LO INFINITO Y DISPARATADO

que el hombre haya llegado a medirlo". Parafraseando, digamos: lo admirable, no es que tan numerosos sean los átomos, sino que el ojo humano los haya contado. Y sin consagrar a la operación cuarenta siglos...

●

Otra analogía: considerando cada átomo de nuestra cabeza de alfiler representado por un gramo de arena, procuremos imaginar la superficie que cubriría una capa de veinte centímetros de espesor, en la que hubieran tantos granos como átomos en la cabeza del alfiler. Esta superficie sería la de Francia entera, desde el Mar del Norte hasta los Pirineos, desde el Mont—Blanc hasta Brest.

●

Hay tantas vibraciones en un segundo de destello de luz amarilla como segundos en los períodos geológicos

●

Bien insignificantes son las hazañas de un automóvil, destrozándose para alcanzar trescientos kilómetros en una hora! El rádium en explosión arroja proyectiles que avanzan a una velocidad diez mil veces superior a la de nuestro planeta, que, es de treinta y dos kilómetros por segundo.

●

El cobre conduce muy bien la electricidad, la parafina muy mal. Para expresar la relación entre tales conducciones se necesita una cantidad de veintitrés cifras. Una cantidad de veintitrés cifras corresponde al número de vibraciones de una llama amarilla durante medio siglo

●

En las circunstancias más favorables, el ojo humano percibe la luz de una bujía a una distancia de veintisiete kilómetros. Si la energía gastada por el ojo fuera absorbida por un gramo de agua y quisiéramos elevar en un grado la temperatura de dicho líquido, sería preciso que la bujía permaneciera encendida durante diez millones de siglos.